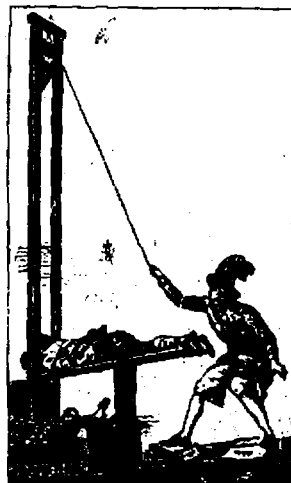


KISÉRTÉSEK

Horkheimer – Adorno

*A felvilágosodás
dialektikája*

Filozófiai töredékek



*Gondolat · Atlantisz
Medvetánc*

A

Kisértések

MAX HORKHEIMER
THEODOR W. ADORNO

A felvilágosodás dialektikája

FILOZÓFIAI TÖREDÉKEK

GONDOLAT · ATLANTISZ
MEDVETANC
1990

gát hirdetik, irgalmasabbak, mint a polgárság erkölcsi le-
kájainak tanításai. „Miben rejlik legnagyobb veszede-
med?” – tette föl egyszer önmagának a kérdést
Nietzsche¹⁰² – „a részvétben”. Ő a részvétet tagadva
megmentette az emberbe vetett tántoríthatatlan bizalmat,
amelyet az összes vigasztaló bizonygatás nap mint nap el-
árul.

¹⁰² F. Nietzsche: *Vidám tudomány*. Id. hely, 183. o.

A KULTÚRIPAR

A felvilágosodás mint a tömegek becsapása

Azt a szociológiai nézetet, hogy az objektív vallásba vetett hit elvesztése, az utolsó prekapitalista maradványok felbomlása, a technikai és társadalmi differenciálódás és a specializálódás kulturális káoszhoz vezetett, naponta meghazudtolják a tények. A kultúra ma mindent egyformasággal sújt. A film, a rádió és a magazinok egyetlen rendszert alkotnak. Mindegyik ágazat önmagában és valamennyi együtt egyazon szótartalmat fújja. Még a politikai ellentétek esztétikai manifesztációi is egyformán zengik az acélos ritmus dicsőítését. Az ipar dekoratív hivatali helyiségei és kiállítóterméi alig különböznek egymástól az autoritárius országokban és a többiben. A mindenütt magasba szökő fényes, monumentális épületek az államot átfogó konszernnek elmés tervszerűségét reprezentálják; ezekre az építményekre már rárontott a fékevesztett vállalkozói szellem, melynek emlékművei a vigasztalan városokat körülvevő sivár lakó- és üzletházak. Az öregebb házak a betoncentrum körül máris nyomornegyednek tűnnek; a városszéli új vikendházak éppúgy, mint a nemzetközi vásárok könnyed konstrukciói viszont a technikai haladást dicsérik, és arra szólítanak fel, hogy rövid használat után elhajítsuk őket, mint a konzervdobozokat. Azok a városépítészeti tervek pedig, amelyeknek az a céljuk, hogy higiénikus kislakásokban egyszersmind önállóságában termeljék újra az individuumot, csak annál alaposabban vetik alá azt ellentétének, a totális tőkehatalomnak. Ugyanúgy, ahogy a lakókat a munka és a szórakozás céljából termelőként és fogyasztóként a centrumba parancsolják, a lakófülkék is hiánytalanul jól szervezett komplexumokká kristályosodnak. A makro- és mikrokozmosz szembeötlő egysége demonstrálja az emberek számára

mi is a kultúra és érték?

kultúránk modelljét: az általános és a különös hamis azonosságát. A monopóliumnak alávetett tömegkultúra mindenütt azonos, és lassan kirajzolódik csontváza, a monopólium által fabrikált fogalmi váz. Irányítói már nem is nagyon törődnek az elfedésével; hatalma csak annál jobban nő, minél brutálisabban mutatja valódi önmagát. A filmeknek és a rádióknak nem is kell már művészetnek kiadni magukat. Azt az igazságot, hogy nem egyebek üzletnél, mint ideológiát használják fel annak a szemétnak az igazolására, amit szándékosan állítanak elő. Önmagukat iparnak nevezik, és vezérigazgatóik közzétett jövedelmi adatai elnémtíják a kételyt késztermékeik társadalmi szükségességét illetően.

A kultúripart a benne érdekelték szívesen magyarázzák technológiailag. Milliók részvétele a kultúriparban, úgymond, kikényszeríti a reprodukciós eljárásokat, amelyek viszont elháríthatatlanná teszik, hogy a számtalan helyen jelentkező azonos szükségleteket szabványárakkal elégítsék ki. Eszerint a kevés gyártási központ és a szétszórt helyen történő befogadás technikai ellentéte megszabja a szervezést és tervezést a kultúripar felett rendelkezők számára. A szabványok állítólag eredetileg a fogyasztók szükségleteiből születtek: ezért is fogadják el őket a fogyasztók ellenállás nélkül. Valójában a manipuláció és a regresszív szükséglet köre az, amelyben a rendszer egysége egyre szorosabbra zárul. Közben elhallgatják, hogy a gazdaságilag legerősebbnek a társadalmi hatalma az a talaj, amelyen a technika hatalomra tesz szert a társadalom felett. Ma a technikai racionalitás magának az uralomnak a racionalitása, az önmagától elidegenült társadalom kényszerjellege. Az autók, a bombák és a filmek minaddig összetartják az egészet, amíg nivelláló elemük magán azon a jogtalanságon bizonyítja erejét, melyet az egész szolgál. Egyelőre a kultúripar technikája csak a sorozatgyártásig és szabványosításig vitte, feláldozva azt, amiben a műalkotás logikája különbözött a társadalmi rendszer logikájától. Ezt azonban nem általában a technika mozgástörvényének, hanem csupán a gazdaságban betöltött mai funkciójának számlájára írhatjuk. Azt a

mi is a kultúra és érték?

a központi ellenőrzés alól, elfojtja már az egyéni tudat ellenőrzése.

A telefontól a rádió felé megtett lépés világosan szétválasztotta a szerepeket. Az előbbi még liberálisan megengedte, hogy a résztvevő a szubjektum szerepét játssza. A rádió viszont demokratikusan mindenkit egyaránt hallgatóvá tesz, hogy autoriter módon kiszolgáltassa őket a rádióállomások egymáshoz hasonló műsorainak. Nem fejlődött ki a replika, a visszabeszélés semmilyen apparátusa, és a magánjellegű rádióadásokat is megfosztják szabadságuktól. Ezek az adások az „amatőrök” apokrif körére korlátozódnak, akiket ráadásul felülről szerveznek meg. Viszont a közönség spontaneitásának minden nyomát a hivatalos rádió keretében szakszerű kiválogatással irányítják és abszorbeálják a tehetségkutatók, a mikrofon előtti versenyek, mindenféle támogatott rendezvény. A tehetségek már réges-rég az üzemhez tartoznak, mielőtt az még prezentálná őket: különben nem alkalmazkodnának olyan buzgón. A közönség alkata, amely állítólag és ténylegesen kedvez a kultúripar rendszerének, maga is része, nem pedig mentsége a rendszernek. Ha az egyik kulturális üzletágban ugyanazon recept szerint járnak el, mint egy közegében és anyagában tőle távol esőben, ha végül a rádió „szappanoperáiban” a drámai csomópont technikai nehézségek megoldásának pedagógiai példájává lesz, amelyeken ugyanúgy lesznek úrrá, mint a dzsesszélet csúcspontjain a ritmustorlódásokon („jam”), vagy ha egy beethoveni tétel sértő „adaptációját” ugyanolyan módon végzik el, mint egy Tolsztoj-regény megfilmesítését, akkor a hivatkozás a közönség spontán kívánságaira csak léha kimagyarazkodássá válik. Már közelebb jár az igazsághoz az a magyarázat, amely a technikai és személyi apparátus önsúlyával érvel, mely persze minden részletében a gazdasági szelekciós mechanizmus részének tekintendő. Ehhez járul a végrehajtó hatalmasságok megegyezése, de legalábbis közös eltökéltsége, hogy semmit se állítsanak elő, vagy engedjenek át, ami nem hasonul a táblázataikhoz, a fogyasztókról alkotott fogalmukhoz, s főleg önmagukhoz.

Az eljárás szemiatizmusa megmutatkozik abban, hogy a mechanikusan differenciált termékek végül minduntalan egyformának bizonyulnak. Azt, hogy a Chrysler és a General Motors-széria különbsége alapján véve illőző

[illegible]

A szabadidő-embernek (Freizeitler) a termelés egységehez kell igazodnia. Azt a feladatot, amelynek teljesítését a kanti sematizmus még a szubjektumoktól várta el – nevezetesen, hogy az érzéki sokféleséget eleve az alapvető fogalmakra vonatkoztassák –, az ipar most leveszi a szubjektum válláról. Az ipar a sematizmust mint az ügyfél iránti első szolgáltatást maga teremti meg. A lélekben állítólag működik egy rejtett mechanizmus, amely a közvetlen adatokat már úgy preparálja, hogy azok beleilleszkedjenek a Tiszta Ész rendszerébe. Ennek titkát mára megfejtették. Ha a minden racionalizálás ellenére irracionális társadalom súlya kényszeríti is a mechanizmus megtervezésére azokat, akik egyben az adatokat szolgáltatják, azaz magát a kultúripart, ez a végzetes tendencia, miközben áthalad az üzleti ügynökségeken, mégis az utóbbiak agyafurt szándékoságává változik át. A fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában. A nép számára gyártott, álmok nélküli művészet teljesíti be azt az ábrándos idealizmust, amely a kritikai idealizmustól túl messzire távolodott. Minden a tudatból ered, Malebranche-nál és Berkeleynél isten tudatából, a tömegművészetben a földi termelésirányítókéiből. Nemcsak hogy ciklikusan tartanak a slágerek, sztárok, szappanoperák típusainak merev invariánsai mellett, hanem a játék specifikus tartalma, a látszólag változó is czekből van levezetve. A részletek behelyettesíthetőkké válnak. A rövid szünetközök sora, amely egy slágerben hatásosnak bizonyult, a hős átmeneti blamáza, amit jó sportként képes elviselni, az egészséges verés, amit a szerelmes nő a férfias sztár erős kezétől elszenvet, a sztár kegyetlen ridegsége az elkényeztetett örökös nővel szemben – mindezek, akárcsak valamennyi részlet, kész klisék, mindenütt tetszés szerint felhasználhatók, és mindig teljesen az a cél határozza meg őket, amelyet a sémában betöltenek. Egész létük abból áll, hogy igazolják a sémát, miközben felépítik azt. Általában rögtön meglátszik a filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne, a

könnyűzenében pedig a preparált fül a sláger első taktusai után kitalálhatja a folytatást, és boldognak érzi magát, ha valóban úgy következik. A *short story* átlagos szókincsét semmi meg nem rendítheti. Még a gagek, a hatásos elemek és viccek is ugyanúgy be vannak kalkulálva, mint a sztorik szerkezete. Ezeket külön szakemberek igazgatják, akik szűkös választékukat elvileg fel is oszthatják maguk között az irodában. A kultúripar az effektusok, a kézzelfogható teljesítmény, a technikai részletek mű fölötti uralmával együtt fejlődött ki, mely mű valamikor az eszmét hordozta, s az utóbbival együtt számolták föl. Az emancipálódott részlet rakoncátlanává vált, és – a romantikától az expresszionizmusig – fellázadt saját megszervezése ellen. A harmóniai egyedi hatás a zenében elmosa a formaegész tudatát, a partikuláris szín a festészetben a képkompozíciót, a pszichológiai részletek buzgó felmutatása a regényben a mű architektúráját. Mindennek véget vet a kultúripar a maga totalitásával. Nem ismervén többé mást, csak effektusokat, megtöri ezek engedetlenségét, és aláveti annak a formulának, ami a mű helyébe lép. Ezzel egyformán sújtja az egészet és a részt. Az egész kérlelhetetlenül és közönyösen lép szembe a részletekkel, úgy valahogy, mint egy sikeres ember karrierje, melyhez minden részlet csak illusztrációként és bizonyítékkul szolgál, miközben maga sem egyéb, mint ezeknek az idióta eseményeknek a summázata. Az úgynevezett átfogó eszme nem egyéb egy regisztrációs mappánál, amely rendet teremt, nem pedig összefüggést. Az egész és a részletek ellentétek és kapcsolatok nélkül ugyanazokat a vonásokat viselik. Eleve garantált harmóniájuk megcsúfolja a nagy polgári műalkotások még kiküzdött harmóniáját. Németországban a demokrácia legderűsebb filmjei felett is már a diktatúra temetői csendje honolt.

Az egész világot átvezetik a kultúripar szűrőjén. A kultúripari termelés vezérfonalává lett a mozilátogató régis tapasztalata, aki a kinti utcát az éppen otthagytott játékfilm folytatásának érzékeli, minthogy maga a film szigorúan a mindennapi észlelés világát akarja visszaadni. Mivel sűrűbben és hiánytalanabban kettőzik meg technikai

az empirikus tárgyakat, annál könnyebben sikerül ma a megtévesztés, hogy a kinti világ töretlen folytatása annak, amit a moziban megismertek. A hangosfilm rajtaütésszerű bevezetése óta a mechanikus sokszorosítás teljesen e szándék szolgálatába lépett: célja, hogy az életet ne teljesen többé tendenciájában megkülönböztetni a hangosfilmtől. Ez azzal, hogy – messze túlszárnyalva az illúzió-keltő színházat – nem hagy többé a néző fantáziájának és gondolatainak semmi teret, amelyben az a filmalkotás keretén belül és mégis annak egzakt adottságaitól ellenőrizetlenül, a fonalak elvesztése nélkül elkalandozhatna, a kiszolgáltatott nézőt arra tanítja, hogy közvetlenül azonosítsa a filmet a valósággal. A kultúrafogyasztó képzelőerejének és spontaneitásának elsatnyulását ma nem szükséges pusztán pszichológiai mechanizmusokra redukálni. Maguk a kulturális termékek, mindenekelőtt a legjellegzetesebb, a hangosfilm, bénítják meg objektív természetük folytán e képességeket.

Ezek úgy vannak elkészítve, hogy adekvát felfogásuk megköveteli ugyan a készenlétet, megfigyelőkészséget, jártasságot, de egyenesen eltiltja a szemlélőt a gondolkodó aktivitástól, máskülönben elmulasztja a tovasuhanó tényeket. A feszült figyelem persze annyira beléjük vésődött, hogy azt egyes esetekben nem is kell aktualizálniok, s mégis elnyomja a képzelőerőt. Akit a film gesztusokból, képekből és szavakból álló kozmosza annyira magába szív, hogy nem képes hozzátenni azt, amitől az egyáltalán kozmoszá válhatna, azt nem kell szükségképpen az előadás pillanatában teljesen lenyűgöznie a gépezet különleges erőfeszítéseinek. Az összes többi filmből és más kulturális termékekből, amelyeket minden bizonnyal ismer, a figyelem megkövetelt teljesítményei annyira meghittek már a számára, hogy automatikusan következnek be. Az ipari társadalom hatalma egyszer s mindenkorra működik az emberekben. A kultúripar termékei számíthatnak rá, hogy az emberek még a szórakozottság állapotában is élénken fogyasztják őket. Minden ilyen termék azonban az óriási gazdasági gépezet modellje, amely kezdettől fogva a markában tart mindenkit, a munkában és a rá ha-

At emlírt az EÖFST elnöke
 is. (Reprodukció)

sonlító pihenésben egyaránt. Minden tetszőleges hangos-
 filmből, minden egyes tetszőleges rádióműsorból csak az
 hámozható ki, ami nem tulajdonítható az egyes ember-
 nek, hanem csak az összesség hatásának a társadalom-
 ban. A kultúripar minden egyes megnyilvánulása elkerül-
 hetetlenül olyanként reprodukálja az embereket, ami-
 lyenné az egész tette őket. Hogy a szellem egyszerű rep-
 rodukciója ne vezessen bővített reprodukciójához, arról a
 kultúripar ügynökei gondoskodnak a producortól kezdve
 egészen a nőegyletekig.

A művészettörténészeknek és a kultúra ügyvédeknek
 panaszai a Nyugat stílusképző erejének kihunyásáról
 ijesztően megalapozatlanok. Mindennek, a még ki sem
 gondoltak a mechanikus reprodukció sémájába való
 sztereotíp átültetése felülmúlja bármely valódi stílus szí-
 gorúságát és érvényét, melynek fogalmával a műveltség
 barátai organikussá szépítik a prekapitalista múltat. Pa-
 lestrina sem üldözhetette puristább módon az előkészítet-
 len és feloldatlan disszonanciákat, mint ahogy a dzsessz-
 hangszerelő üldözi mindazokat a fordulatokat, amelyek
 nem illenek pontosan a zenei zsargonba. Ha Mozartot
 dzsesszesíti, akkor nemcsak ott változtatja meg a zenéjét,
 ahol az túl nehéz vagy komoly volna, hanem ott is, ahol
 Mozart csupán másképpen, sőt, ahol egyszerűbben har-
 monizált a ma szokásosnál. Valószínűleg egyetlen közép-
 kori építész sem vizsgálta át gyanakvóbban a templomi
 ablakok és szobrok témáját, mint a mai stúdiók hierarchi-
 ája Balzac vagy Victor Hugo egy-egy témáját, mielőtt az
 elnyeri a kelendőség imprimatúráját. Semmilyen papi tes-
 tület nem mérhette ki gondosabban az ördögi pofáknak
 és az elkárhozottak szenvedéseinek a helyét a legmaga-
 sabb szeretet rendjében, mint a kultúripari termelésirá-
 nyító a hős gyötrelmeinek vagy a *leading lady* felemelt
 szoknyájának helyét a nagyfilmek litániájában. A tilal-
 masnak és a megtűrtnek a kifejezett és hallgatólagos,
 exoterikus és ezoterikus katalógusa olyan tág, hogy nem
 csupán körülveszi, hanem át is hatja a szabadon hagyott
 területet. Még a legkisebb részletet is ennek megfelelően
 alakítják. A kultúripar éppúgy, mint ellentéte, a maga-

minden a reprodukció (vagyis a reprodukció)

a kultúra...
m...
...
...

sabb művészet, tilalma révén pozitívan rögzíti saját nyelv-
vezetét, szintaxisával és szókincsével együtt. Az új effek-
tusok szüntelen kényszere, amelyek mégis a régi sémák-
hoz kötődnek, járulékos szabályként még csak növeli an-
nak a hagyománynak a hatalmát, amely alól minden
egyes effektus szeretne kibújni. Minden, ami csak megje-
lenik, olyannyira megbélyegzett, hogy végül semmi sem
fordulhat többé elő, ami ne viselné cleve a zsargon nyo-
mását, s ne derülne ki róla az első pillanatban, hogy be-
vált elem. A termelők és az újratemelők között azonban
azok a matadorok, akik a zsargont olyan könnyedén, sza-
badon és örömmel beszélik, mintha ez volna az a nyelv,
amelyet éppen a zsargon némtott el réges-rég. Ez a ter-
mészetesség ideálja a szakmában. Ez annál parancsolób-
ban érvényesül, minél inkább csökkenti a tökéletesített
technika a feszültséget a mindennapi létezés és annak
képmása között. A természetét travesztált rutin parado-
xona kihallatszik a kultúripar valamennyi megnyilvánulá-
sából, és sok esetben szinte kézzelfogható. A dzsesszmu-
zikus, akinek egy komoly zenedarabot kell játszania, le-
gyen az a legegyszerűbb Beethoven-menüett, önkéntele-
nül szinkópákat visz bele, és csak fölényes mosollyal az
ajkán hajlandó a felütéssel indítani. Tetézve a sajátos mé-
dium mindig jelenvaló és eltúlzott igényeivel, az effajta
természetesség teszi az új stílust, nevezetesen „a kultúra-
latlanság (Nicht-Kultur) rendszerét, amellyel kapcsolat-
ban emlegethetjük »a stílus bizonyos egységét«, ha ugyan
egyáltalán van még értelme stilizált barbárságról beszé-
lni»¹.

E stilizálás általánosan kötelező volta akár túl is tehet
a hivatalos előírásokén és tilalmakén; egy slágernek ma-
napság inkább elnézik, ha nem tartja magát a 32 taktus-
hoz vagy a nőna terjedelméhez, mint ha olyan dallam-
vagy összhangrészleteket tartalmaz, amelyek akár a leg-
rejtettebb módon is, de kiesnek az idiómából. Orson
Wellesnek megbocsátják az összes vétséget a szakma

¹ F. Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: *Werke*. I. köt. Großok-
tavausgabe, Lipsce, 1917. 187. o.

a...
156
...

amelyek csak a magánéletben...
gyökér...
hatalmas...
úzusai ellen, mivel kiszámított illetlenségei csak annál buzgóbban erősítik meg a rendszer érvényességét. *hosszú*
A technikailag meghatározott idioma kényszere, amelyet a *hosszú*
sztároknak és igazgatóknak természetként kell produkál-
niok, hogy a nemzet a magáévá tegye azt, olyan finom ár-
nyalatokra is kiterjed, amelyek csaknem elérik az avant-
gárd művek eszközeinek szubtilitását, azokét a műveket,
melyek - az előbbiekkal ellentétben - az igazságot szol-
gálják. Az a ritka képesség, hogy a természetességiidioma
kötelezettségének a kultúripar minden ágában apróléko-
san megfeleljenek, a mesterségbeli tudás mércéjévé lesz.
Annak, amit és ahogyan mondanak, ellenőrizhetővé kell
válnia a mindennapi nyelvben, miként a logikai pozitiviz-
mus hirdeti. A termelők nem egyebek szakértőknél. Az
idioma a legbámulatraméltóbb termelőerőt követeli meg,
amelyet abszorbeál és elpazarol. Ördögien túlhaladta ez-
zel a valódi és a mesterkélt stílus kultúr-konzervatív meg-
különböztetését. Mesterkéltnek jobb híján az a stílus ne-
vezhető, amely kívülről nyomja rá bélyegét a forma ellen-
szegülő rezdüléseire. A kultúriparban azonban az anyag a
legutolsó mozzanatáig ugyanabból az apparátusból szár-
mazik, mint maga a zsargon, amelyben kifejezést nyer.
Azok a perpatvarok, amelyekbe a művészeti specialisták
a szponzorral és cenzorral egy túlon túl hihetetlen hazug-
ság miatt belebonyolódnak, nem annyira belső esztétikai
nézeteltérésekről, mint inkább az érdekek divergenciájáról
tanúskodnak. A specialista renoméja, melyben a szakmai
autonómia maradványa olykor még menedéket talál,
összeütközik az egyház vagy a kulturális árut előállító
konzern üzleti politikájával. A tárgy azonban lényege
szerint már eladhatóként eldologiasult, mielőtt még az il-
letékesek vitájára sor kerül. Szent Bernadette, mielőtt
Zanuck elnyerte volna, költője látókörében már az összes
érdekelt konzorcium reklámjaként villant fel. Ez maradt
meg az alak rezdüléseiből. Ez az oka annak, hogy a kul-
túripar stílusa, melynek nem kell többé egy ellenálló
anyagon önmagát próbára tennie, egyszersmind a stílus
tagadása. Az általánosnak és a különösnek, a szabálynak
és a tárgy sajátos igényeinek az összebékítése, amelynek

- a valódi stílus: az általános és
különös viszonylatában

folymán a stílus elnyeri tartalmát, itt semmis, mert többé egyáltalában nem is jön létre feszültség a pólusok között; az érintkező szélsőségek elszorító azonosságba mentek át, az általános helyettesítheti a különöst és megfordítva.

Mégis, a stílus e torzképe kiderít egyet-mást a régi, valódi stílusról. A kultúriparban átláthatóvá válik az, hogy a valódi stílus fogalma az uralom esztétikai megfelelője. A stílusnak mint puszta esztétikai törvényszerűségnek az elképzelése romantikus visszavetítés a múltba. Nemcsak a keresztény középkor, hanem a reneszánsz stílusának egységében is a szociális erőszak mindenkor különböző struktúrája fejeződik ki, nem pedig az alávettetteknek az általánost magába záró homályos tapasztalata. Sohasem azok voltak a nagy művészek, akik a stílust a legtöretlenebbül és legtökéletesebben megvalósították, hanem azok, akik a stílust a szenvedések kaotikus kifejeződésével szembeni szigorúként, negatív igazságként vették fel műveikbe. A művek stílusában nyerte el a kifejezés azt az erőt, amely nélkül a létezés némán szétfolyt volna. Maguk a klasszikusnak nevezett művek is, mint Mozart zenéje, olyan objektív tendenciákat tartalmaznak, amelyek valami mást akartak, mint a stílus, amelyet megtestesítettek. A nagy művészek egészen Schönbergig és Picassóig megőrizték bizalmatlanságukat a stílussal szemben, és döntő kérdésekben kevésbé a stílushoz, inkább a dológ logikájához tartották magukat. Amire az expresszionisták és a dadaisták gondoltak a stílus mint stílus hazugságáról szólva, ma diadalát üli a crooner* énekzsargonjában, a filmsztár kiszámított gráciájában, sőt a fényképésznek a mezőgazdasági munkások nyomorúságos viskóiról készített mesteri pillanatfelvételeiben. Minden egyes műalkotás stílusa ígéret. Azzal, hogy a stílus az általa kifejezettet átemeli az általánosság uralkodó formáiba, a zenei festői, verbális nyelvben, az a célja, hogy az kibéküljön a valódi általánossal. A műalkotásnak az az ígérete, hogy alakjainak a társadalmilag hagyományozott formákba való sajto-

* bárénkes - A ford.

a kultúra mint forma
legnagyobb ellentét a valóság

lásával igazságot tegyen, éppoly szükségszerű, mint amilyen csalóka. Abszolútnak tételezi a fennállónak a reális formáit, amennyiben esztétikai származékaiban az ígéretet beteljesültnek mutatja. Ennyiben a művészet támasztotta igény mindig ideológiai is. A művészet azonban semmilyen más módon nem képes kifejezni a szenvedést, mint azzal a hagyománnyal viaskodva, amely a stílusban csapódik le. A műalkotásnak a valóságon túllépő mozzanata valójában nem választható le a stílusról; ez azonban nem a megvalósított harmóniában áll, a forma és a tartalom, a belső és a külső, az egyén és a társadalom kérdéses egységében, hanem azokban a vonásaiban, amelyekben a diszkrepancia megjelenik: az identitásra való szenvedélyes törekvés kudarcában. A gyengeség - ahelyett, hogy kitette volna magát e kudarcnak, amelyben a nagy műalkotások stílusa mindig megtagadta önmagát - mindig a másokkal való hasonlóságon csüngött, az identitás pótlékához tartotta magát. A kultúripar végül abszolútként tételezi ezt az imitációt. Minthogy már csak pusztá stílus, felfedi a stílus titkát: a társadalmi hierarchia iránti engedelmességet. Az esztétikai barbárság ma csak befedi azt, ami a szellemi képződményeket azóta fenyegeti, amióta csak kultúrává vonták össze és közömbösítették őket. A kultúráról való beszéd mindig is kultúraellenes volt. A kultúra mint közös nevező virtuálisan már tartalmazza a megragadást, kategorizálást, klasszifikálást, ami a kultúrát bevonja az adminisztráció birodalmába. Csak az iparosított, következetes alárendelés felel meg teljesen a kultúra fogalmának. Miközben ez a szellemi termelés valamennyi ágát azonos módon annak az egy célnak rendeli alá, hogy az ember érzékeire a gyárkapun való esti kilépéstől kezdve a bélyegzőórához való másnapi visszatérteig ugyanazon munkamenet bélyegét üsse, melyet napközben végeznie kell, csúfondárosan beteljesíti az egységes kultúra fogalmát, amit a személyiségfilozófusok állítanak szembe az eltömegesedéssel.

Így a kultúripar, az összes közül a leghajlíthatatlanabb stílus, éppen annak a liberalizmusnak a céljaként lép fel,

amelynek a stílus hiányát vetik a szemére. Nemcsak hogy a liberális szférából származnak kategóriái és tartalmi, a domesztikált naturalizmusból csakúgy, mint az operettből és revűből: a modern kultúrkonsernek alkotják azt a gazdasági közeget, ahol a megfelelő vállalkozói típusokkal együtt egyelőre még fennmarad az egyébként eltűnőben lévő forgalmi szférának egy darabja. Itt az ember még megcsinálhatja a szerencsáját, hacsak nem ragaszkodik túlzott állhatatossággal a maga dolgához, hanem engedi, hogy beszéljenek a fejével. Ami ellenáll, csak azáltal maradhat fenn, hogy betagolódik. Ha egyszer regisztráltak, hogy miben különbözik a kultúripartól, máris hozzátartozik, miként az agrárreformer a kapitalizmushoz. A valóságghú felháborodás annak áruvédjegyévé lesz, akinek egy új eszmét kell szállítania az üzem számára. A mai társadalom nyilvánosságában szóhoz sem juthat olyan panasza, amelynek tónusán a vajtűfülek már meg ne szimultak volna azt a prominenciát, amelynek jegyében a háborgó velük kiegyezik. Minél mérhetetlenebb a szakadék a kórus és a csúcs között, annál biztosabb helye van a csúcson mindenkinek, aki fölényét jólszervezett feltűnéssel tanúsítja. Ezáltal a kultúriparban is tovább él a liberálisnak az a tendenciája, hogy szabad utat biztosít a rátermettek számára. Hogy ezt az utat megnyissa a tehetségek előtt, az még ma is az egyébként messzemenően szabályozott piac funkciója, amelynek szabadsága már fénykorában is az ostobák éhenhalásának szabadságát jelentette, a művészetben éppúgy, mint bárhol másutt. Nem véletlenül származik a kultúripar rendszere a liberális ipari országokból, mint ahogy ott győzedelmeskedett valamennyi jellegzetes eszköze is, kiváltképp a mozi, a rádió, a dzsessz és a magazinok. Fejlődésük persze a tőke általános törvényeiből fakad. Gaumont és Pathé, Ullstein és Hugenberg* szerencsésen követték a nemzetközi trendet; a kontinensnek az Egyesült Államoktól való, háború és infláció utáni gazdasági függősége is megtette a magáét. Teljesen illuzórikus az a hit, hogy a kultúripar barbár-

* könyvkiadók – *A ford.*

sága a „cultural lag” következménye, azaz az amerikai tudat elmaradottságáé a technika színvonalához képest. Elmaradva a fasizmus előtti Európa volt a kultúra monopolizálódásának tendenciája mögött. Épp ennek az elmaradottságnak köszönhetten azonban a szellem az önállóság maradványát, s hordozóját a saját, bármennyire is nyomorúságos egzisztenciájukat. Németországban paradox módon hatott az a tény, hogy hiányzott az élet átfogó demokratikus ellenőrzése. Sok minden ki volt vonva annak a piaci mechanizmusnak a hatalma alól, amely a nyugati országokban elszabadult. A német nevelésügy az egyetemekkel együtt, a művészileg mértékadó színházak, a nagy zenekarok, a múzeumok mind védelmet élveztek. A politikai hatalmak, az állam és a városközösségek (Kommunen), amelyek ezeket az intézményeket az abszolutizmustól kapták örökül, a piacon deklarált uralmi viszonyokkal szemben megőrizték számukra annak a függetlenségnek egy részét, amelyet egészen a XIX. századba nyúlóan a hercegek és feudális urak végül is még meghagytak nekik. Ez megerősítette a kései művészet gerincét a kínálat és kereslet verdiktjével szemben, és a tényleges védelmen túl is fokozta ellenállóképességét. Magán a piacon, az értékesíthetetlen és még nem kurrens minőség iránti tisztelet vásárlóerővé alakult át: ezért tudtak tisztességes irodalmi és zenei kiadók például olyan szerzőkről is gondoskodni, akik nem hoztak sokkal többet a konyhára, mint a hozzáértők nagybecsülését. A művészt csak az a kényszer zabolázta meg teljesen, hogy folyvást a legdrasztikusabb fenyegetéseknek kitéve, esztétikai szakértőként kellett az üzleti élethez igazodnia. Valamikor a művészek, miként Kant és Hume, leveleiket „a legalázatosabb szolgája” aláírással fejezték be, s közben aláaknázták a trón és az oltár alapjait. Ma keresztnevükön szólítják a kormányfőket, ugyanakkor minden kulturális rezdülésükben alá vannak vetve írástudatlan fejedelmek ítélletének. Tocqueville száz évvel ezelőtti elemzése azóta teljesen igazolódott. A magántulajdonosi kulturális monopólium uralma alatt valóban „a zsarnokság szabadon engedi a testet, és közvetlenül a lélekre támad. Az uralkodó már nem azt mondja:

all
men
have a
right
to
life
and
liberty

² A. de Toqueville: *De la Démocratie en Amérique*. II. köt. Párizs, 1864. 151. o.

* Amerikai cenzúrsintézmény, mely puritán szellemben őrködik a jó erkölcsök felett. – *A ford.*

(Kései) Liberálisizmus - kritika

el mindenki számára a privilégiumait. Az ideológiai békesség láttán jó lelkiismeretre tesz szert mind a vevő konformizmusa, mind pedig az őket mozgató termelés arcátlanlansága. Elég a békességhez a mindig-ugyanannak a reprodukciója.

A „mindig ugyanaz” elve szabja meg a múlthoz való viszonyt is. A tömegkultúra korszakának újdonsága a kései liberálisokhoz képest az, hogy kizárja az újat. A gépezet egyhelyben forog. Miközben már meghatározza a fogyasztást, kizárja a még ki nem próbáltak a kockázatát. A filmszakma emberei bizalmatlanul tekintenek minden kéziratra, amelynek nem egy bestseller szolgál már megnyugtató alapijául. Épp ezért beszélnek folyton ötletéről, újdonságról és meglepetésről (idea, novelty and surprise), arról, ami egyszerre lenne sohasemvolt és mégis mindenkinek ismerős. Ezt szolgálja a tempó és a lendület. Semmi sem maradhat a régiben, mindennek folyton működésben és mozgásban kell lennie. Mert csak a mechanikus produkció és reprodukció ritmusának egyetemes diadala ígéri azt, hogy semmi nem változik, hogy semmi oda nem illő dolog nem jön létre. A bevált kulturális eszköztár kiegészítései túl spekulatívak. A sketch, a short story, a probléma-film, a sláger megdermedt formátípusai nem egyebek a kései liberális ízlés normatívá kiforgatott, fenyegetéssel kieresztelt átlagánál. A kulturális ügynökségek hatalmasságai, akik éppoly jól megértik egymást, mint egyik menedzser a másikat, akár a konfekcióiparból, akár a college-ből jöttek, réges-rég szanálták és racionalizálták az objektív szellemet. Olyan az egész, mintha egy mindenütt jelenvaló hatalom elrendezte volna az anyagot, és felállította volna a kulturális javak mérvadó katalógusát, amely tömören felsorolja a szállítható szériákat. Az eszmék itt a kultúra egére vannak írva, amelyeket már Platón számba vett, sőt mint tovább nem bővíthető és változtathatatlan számokat határozott meg.

A szórakoztatás, a kultúripar valamennyi eleme megvolt jóval előbb is. Most azonban felülről ragadják meg és a kor színvonalára hozzák ezeket. A kultúripar azzal dicsekedhet, hogy a művészetnek a fogyasztás szférájába

a polgári művészet a vallástól a
 a magától a hamis általános
 a könnyű művészet legvaló-
 való, gyakran gyámoltalan átvitelét energikusan megvaló-
 sította, ezt elvé emelte, a szórakozást kivetkőztette tola-
 kodó naivitásából, és hogy megjavította az áruk kivitele-
 zési formáját. Minél totálisabbá vált, minél könnyörtele-
 nebbül kényszerített minden kívülről vagy csődbe, vagy
 a saját szindikátusába, egyszersmind annál finomabbá és
 emelkedettebbé lett, míg végül céljához nem ért Beetho-
 ven és a Casino de Paris szintézisében. Győzelme kettős:
 amit kívül igazságként kiolt, azt belül hazugságként tet-
 szés szerint reprodukálhatja. A „könnyű” művészet mint
 olyan, a szórakozás, nem a hanyatlás formája. Aki az esz-
 mény tiszta kifejezésének elárulásával vádolja, illúziókat
 táplál a társadalomról. A polgári művészet tisztaságát,
 amely a szabadság birodalmaként hiposztázálódott az
 anyagi praxissal ellentétben, kezdettől fogva az alsó osz-
 tály kizárásával vásárolták meg, mely osztály ügyéhez -
 az igazi általánossághoz - a művészet éppen azzal ma-
 radt hű, hogy távoltartotta magát a hamis általánosság
 céljaitól. A komoly művészet megvonta magát azoktól,
 akik számára az ínség és a létezés nyúga gúnyvá változ-
 tatja a komolyságot, és akiknek örülniök kell, ha azt az
 időt, amit nem a taposómalomban töltenek, arra használ-
 hatják, hogy elszórakoztassák magukat. A könnyű művé-
 szet árnyékként kísérte az autonómot, mint annak társa-
 dalmilag rossz lelkiismerete. Amit a komoly művészet
 társadalmi előfeltételei folytán szükségképp vétett az
 igazság ellen, az adja a könnyű művészet objektív joga-
 sultságának látszatát. Az igazság maga ez a megosztott-
 ság: ez legalább kimondja annak a kultúrának a negativi-
 tását, amellyé a szférák összegződnek. Az ellentét azzal
 békíthető ki a legkevésbé, ha a könnyű művészetet fel-
 emelik a komolyba, vagy megfordítva. A kultúripar azon-
 ban éppen ezt kíséri meg. A cirkusz, a panoptikum és a
 bordélyház társadalmi excentricitása éppoly kínos a társa-
 dalom számára, mint Schönbergé és Karl Krausé. Ezért
 kell a dzsesszvezér Benny Goodmannek a Budapest Vo-
 nóséggyessel együtt fellépnie, ritmikailag pedánsabban
 játszva, mint bármelyik filharmonikus klarinétjátékos,
 míg a budapestiek erre fel oly simán, vertikálisan és édes-

*a kultúripar talalkása mindig mindig
kibékíthatatlanul ellentétes
mindenütt és mindenkor*

készen játszanak, mint Guy Lombardo. Nem a nyers képzetlenség, ostobaság és faragatlanság a jellemző. Az egykori bővít a kultúripar a saját tökéletesedése, a dilettantizmus tilalma és domesztikálása révén megszüntette, jóllehet állandóan követ el durva baklövéseket, amelyek nélkül az emelkedettség színvonala egyáltalán nem képzelhető el. Az új itt abban áll, hogy a kultúra kibékíthatetlen elemeit, a művészetet és a szórakoztatást a célnak alárendelve egyetlen hazug képletbe foglalják: a kultúripar totalításába. Ennek lényege az ismétlés. A kultúripar rendszere számára nem külsőleges az, hogy jellegzetes újításai kivétel nélkül csak a tömeges reprodukció tökéletesítésében állnak. Okkal fűződik számtalan fogyasztó érdeke a technikához, nem pedig a mereven ismételt, kiüresített és félig már feladott tartalomhoz. A sztereotípiáknak a technika által kikényszerített mindenüttjelenvalósága hatásosabban igazolja a nézők által bálványozott társadalmi hatalmat, mint azok az elcsépelet ideológiák, amelyekért a mulékony tartalmaknak kezeskedniük kell.

A kultúripar ennek ellenére szórakoztatóüzem marad. A fogyasztók feletti uralmát a szórakoztatás közvetíti; nem a meztelen diktátum, hanem a szórakoztatás elvében rejlő ellenségesség révén mindazzal szemben, ami több akar lenni önmagánál, amíg végül szórakozássá nem oldják. Minthogy a kultúripar összes tendenciájának megtestesülése a közönség húsában és vérében az össztársadalmi folyamat révén jön létre, a piac fennmaradása ebben az ágazatban még kedvez is ezeknek a tendenciáknak. A keresletet még nem helyettesítik az egyszerű engedelmesség parancsával. Hiszen a filmnek röviddel az első világháború előtti nagy újjászervezése, a film terjeszkedésének materiális előfeltétele éppen a tudatos hozzáigazodás volt a közönség pénztári adatokban regisztrálható szükségleteihez, amelyek számításba vételére aligha gondoltak a vetítővászon pionír korszakában. A filmipar kapitányai számára – akik természetesen mindig arról akarnak meggyőződni, hogy mi igazán fenomenális sláger és mi kevésbé, és nagy bölcsen sohasem az ellenpéldára, az igazságra kíváncsiak – mindmáig ez a helyzet. Ideológiá-

hatalom és munkát k-
egyszerűsített

juk az üzlet. Ez annyiban helyes is, hogy a kultúripar ha-
talma az általa keltett szükséglettel való egységben rejlik,
nem pedig a vele való egyszerű ellentétben, még ha maga
ez az ellentét a teljhatalom és a hatalomnélküliség (All-
macht und Ohnmacht) ellentéte volna is. – A szórakozás
a munka meghosszabítása a kései kapitalizmusban. Az az
ember keresi a szórakozást, aki ki akar kapcsolódni a me-
chanizált munkafolyamatból, hogy később újra képes le-
gyen megfelelni neki. A mechanizálás ugyanakkor olyan
hatalomra tett szert a szabadidő-ember és az ő boldogsá-
ga felett, oly tökéletesen meghatározza a szórakozást
szolgáló áruk gyártását, hogy az ember már szabadidejé-
ben sem tapasztalhat mást, mint magának a munkafolya-
matnak az utánzatait. Az állítólagos tartalom csak hal-
vány ürügy; ami az ember agyába vésődik, az a szabvá-
nyosított cselekvések automatikus sorozata. A gyár és az
iroda munkamenetéből a szabadidőben is csak a hozzá
való hasonulás révén szabadulhatunk. Ebben a gyógyítha-
talan betegségben szenved a szórakozás minden fajtája.
Az élvezet unalomná dermed, mivel ahhoz, hogy szóra-
kozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésbe kerülnie, és
ezért szigorúan a már kitaposott asszociációs pályákon
kell mozognia. A nézőnek ne legyen szüksége saját gondo-
latokra: a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem
tárgyi összefüggése révén – amely szétesik, mihelyt
igénybeveszi a gondolkodást –, hanem jelzések útján. Kí-
nosan kerülnek minden olyan logikai kapcsolatot, amely
szellemi erőfeszítést tételez fel. A fejleményeknek lehető-
leg a közvetlenül megelőző szituációból kell következ-
niök, nem pedig az egésznek az összességéből. Nincs olyan
cselekvés, mely ellenállhatna a közreműködők elszántsá-
gának, hogy az egyes jelenetekből mindent kihozzanak,
amit csak lehet. Végül ott, ahol pusztán az értelmetlensé-
get fogadják el, már maga a séma is veszélyesnek tűnik,
amennyiben egy – bármennyire sovány – értelmi össze-
függést teremt. Gyakran kajánul megtagadják a cselek-
ménynek azt a kifejtését, amit a régi séma a jellemek és a
dolog természetének megfelelően megkövetelt. Ehelyett
a következő lépésként mindig az írónak az adott szituáci-

óhoz fűzött, leghatásosabbnak vélt ötleteit választják. Bárgyún kieszelt meglepetések törnek be a film cselekményébe. A terméknek az a tendenciája, hogy komiszul a tiszta badarsághoz folyamodjon, melyet a népies művészet, a bohózat és a bohóckodás egészen Chaplinig és a Marx testvérekig jogosan képviselt, a kevésbé gondos zsánerekben lép elő a legszembetűnőbben. Míg a Greer Garson- és Bette Davis-filmekben a szociálpszichológiai eset egységéből még az egységes cselekmény valamiféle igénye következik, a fenti tendencia már teljesen érvényesül a „novelty song” szövegében, a krimikben és a rajzfilmekben. Magát a gondolatot a komikum és a borzalom tárgyaihoz hasonlóan lemészárolják és feldarabolják. Az új slágerek mindig is az értelem megcsúfolásából éltek, amelyet a pszichoanalízis előfutáiraiként és közvetítőiként a szexuális szimbolika egyhangúságára redukálnak. A bűnügyi és kalandfilmekben a nézőnek nem adatik meg többé, hogy részt vegyen a felderítés folyamatában. A műfaj iróniátlan termékeiben is be kell érnie a már szégyenesen is alig összekapcsolt szituációk rémségével.

A trükkfilmek valamikor a fantázia képviselői voltak a racionalizmussal szemben. A technikájukkal felvillanyozott állapotoknak és tárgyaknak egyszersmind igazságot szolgáltatottak azzal, hogy a megnyomorítottakat egy második élettel ajándékozták meg. Ma azonban a trükkfilmek már csak a technológiai ész győzelmét erősítik meg az igazság fölött. Néhány éve konzisztens cselekményük volt, amely csak az utolsó percekben oldódott fel az üldözés zűrzavarában. Eljárásmódjuk ennyiben a slapstick comedy* szokásait követte. Most azonban eltolódtak az időarányok. Az első filmkockákon éppencsak megadják a cselekvési motívumot, hogy a továbbiak folyamán a rombolás rajta igazolódhassék be: a közönség hangos tetszésnyilvánítása közepette a fő figurát ócska rongyként cibálják ide-oda. Így csap át a megszervezett szórakoztatás mennyisége a megszervezett embertelenség minőségébe. A filmipar önjelölt cenzorai, e kegyetlenség rokonlelkei,

* (US) Filmbohózat sok ütleggel. – *A ford.*

ügyelnek a hajtóvadászattá elnyújtott gáztett kellő hosszúságára. A vidámság elvágja azt az örömet, amelyet az ölekezés látványa feltehetően nyújtana, és elodázza a kielégülést a pogrom napjáig. Ha a trükkfilmek egyáltalán nyújtanak még valamit az érzékeknek az új tempóhoz való hozzászoktatásán kívül, csak azt a régi bölcsességet verik a fejekbe, hogy az egyéni ellenállás folyamatos felmorzsolása és megtörése a társadalom életének alapfeltétele. Donald kacsa a rajzfilmekben – éppúgy, mint a szerencsétlenek a valóságban – azért kapja meg a maga vereságját, hogy a nézők is hozzászokjanak a sajátjukéhoz.

Az ábrázolt hős elleni erőszak élvezete átcsap a néző elleni erőszaktételbe, a szórakozás erőfeszítésébe. A fáradt szemek semmit nem mulasztanak el abból, amit a szakértők stimulánsként kigondoltak; egy pillanatra sem mutakozhatunk ostobának az előadás agyafurtságával szemben, mindenkor vennünk kell a lapot, és magunknak is azt a gyorsaságot kell tanúsítanunk, melyet az előadás szem elé tár és propagál. Ezzel kérdéssé vált, hogy a kultúripar teljesíti-e még egyáltalán a kapcsolódás funkcióját, amivel oly hangosan dicsekszik. Ha a rádiók és mozik legnagyobb részét leállítanák, a fogyasztók valószínűleg nem veszítenének sokat. Az utcáról a moziba megtett lépés amúgy sem az álomba vezet már, és mihelyt az intézmények nem köteleznének már pusztán létezésük által arra, hogy használjuk őket, egyáltalán nem ébresztenének olyan nagy vágyat használatuk iránt. Leállításuk nem lenne reakciós géprombolás. Nem is annyira az iránytá lelkesedők, mint inkább azok az elmaradott emberek látnák kárát, akiken egyébként is minden csattan. A háziasszony számára a mozi homálya, az őt integrálni hivatott film ellenére, menedékkül szolgál, ahol ellenőrizetlenül elüldögélhet pár órát, mint ahogy valamikor régen, amikor még léteztek lakások és csendes pihenőidők, nézelődött az ablakból. A nagy központokban élő munkanélküliek nyáron hűs helyet, télen meleget találnak a szabályozott hőmérsékletű mozikban. Egyébként azonban, még a fennálló mértékével mérve sem teszi a felduzzasztott szó-

rakoztató apparátus az emberek életét emberhez méltóbbá. Az adott technikai lehetőségek „kimerítésének” gondolata, az esztétikai tömegfogyasztást célzó kapacitások teljes kihasználásának eszméje magához a gazdasági rendszerhez tartozik, amely megtagadja a kapacitások kihasználását ott, ahol az éhség megszüntetéséről lenne szó.

A kultúripar minduntalan becsapja a fogyasztóit abban, amit állandóan ígér nekik. A cselekmény és tálalásmódja által az öröme kiállított váltó beváltását a végtelenségig elhalasztják; az ígéret – amelyből a színjáték tulajdonképpen áll – csúfondárosan azt jelenti, hogy soha nem kerül sor a dologra, hogy a vendég érje be a menükártya elolvasásával. A csillogó nevek és képek kiváltotta váagnak mindig csak a szürke mindennapok felmagasztalását találják fel, amelyből menekülni akar. A műalkotások sem szexuális exhibíciókból álltak. Mégis, miközben a kudarcot valami negatívként formálták meg, egyszer-mind visszavették az ösztön megalázását, és így közvettként megmentették a megtagadottakat. Ez az esztétikai szublimáció titka: hogy a beteljesülést megtörténtként mutassa be. A kultúripar viszont nem szublimál, hanem elfojt. Miközben mindig újra exponálja a vágy tárgyát, a szvetterből kidomborodó melleket és a sportos férfihős meztelen felsőtestét, csupán felpiszkálja a nem szublimált vágyat, amely a kudarc megszokása révén réges-rég mazochisztikussá nyomorodott. Nem fordul elő olyan erotikus szituáció, amely a célzásokkal és felizgatással ne egyesítené azt a határozott utalást, hogy a dolog sohasem juthat el odáig. A Hays-Office csak megerősíti e tantalusi rituálét, amelyet a kultúripar amúgy is bevetett. A műalkotások asketikusak és szemérmetlenek; a kultúripar ellenben pornográf és prüd. Így redukálja románcá a szerelmet. Redukálva pedig sokminden meg van engedve, még a szabadosság is mint kelendő különlegesség, részletre és a „daring” (merészség) áruvédjegyével ellátva. A szexualitás sorozatgyártása automatikusan az elfojtását is kitermeli. A filmsztár, akibe bele kell szeretnünk, a maga mindenütt jelenvalóságával eleve ön maga kópiája. Min-

den tenorhang egyenesen úgy cseng, mint egy Caruso-lemez, és a texasi leányarcok szinte természetből hasonlítanak azokra a befutott modellekre, amelyek nyomán Hollywoodban tipizálták őket. A szép mechanikus reprodukciója, amelyet a reakciós kultúrrajongás az individualitás módszeres istenítésével persze csak még kikerülhetlenebbül szolgál, nem hagy teret többé az öntudatlan bálványozásnak, amelyhez a szép kötve volt. A szép felett a humor arat diadalt, a minden kudarc felett érzett káröröm. Nevetnek azon, hogy nincs min nevetni. A nevetés, a megbékélt és a rémítő nevetés egyaránt mindig azt a pillanatot követi, amikor elmúlik valamilyen félelem. Szabadulást fejez ki, akár valamiféle testi veszélytől, akár a logika csapdáiból. A megbékélt nevetés a hatalom sikeres kijátszásának visszhangja, a rossz nevetés pedig úgy lesz úrrá a félelmen, hogy átáll azokhoz a hatalmasságokhoz, akiktől félni kell. Ez a hatalom kikerülhetetlenségének visszhangja. A vidámság olyan gyógyfürdő, amelyet a szórakoztatóipar állandóan elrendel; a nevetést a boldogsággal való ámfítás eszközévé teszi. A boldogság pillanatai nem ismerik a nevetést, csak az operettek és később a filmek mutatják be a szexust harsány kacagással. Baudelaire viszont éppoly humortalan, akár Hölderlin. A hazug társadalomban a nevetés betegségként támad a boldogságra, és bevonja azt méltatlan totalitásába. A valamin való nevetés egyszersmind kinevetése is valaminek; és az élet, amely Bergson szerint itt áttöri a megmerevedést, valójában a beköszöntő barbárság, az az önigenlés, amely a társas együttlét alkalmával a maga skrupulusaitól való megszabadulását merészeli ünnepelni. A nevetők közössége az emberiség paródiája. Mindegyikük egy-egy monász, aki átadja magát annak az élvezetnek, hogy mindenki más rovására – és a többséggel a háta mögött – mindenre el van szánva. E harmóniájukban a szolidaritás torzképét nyújtják. Épp az az ördögi ebben a hamis nevetésben, hogy meggyőzően parodizálja magát a legjobbat, a megengesztelődést is. Az öröm azonban komoly dolog: res severa verum gaudium. A kolostoroknak azt az ideológiáját, hogy nem az aszkézis, hanem a nemi aktus jelen-

ti az elérhető üdvösségről való lemondást, negatívan erősíti meg a szerelmes komolysága, aki sejtelmesen csüng életének tovatűnő pillanatán. A kultúripar joviális kudarcra cseréli a fájdalmat, amely a mámorban és az aszkézisben egyaránt jelen van. A legfőbb törvény az, hogy a szerelmesek semmi áron meg ne kapják egymást, és éppen ezzel érik be kacagva. A permanens kudarcot, amit a civilizáció rájuk ró, a kultúripar minden egyes színjátékában az érintetteknek félreérthetetlenül újra tudomására hozzák és demonstrálják. Felkínálni nekik valamit és megfosztani őket tőle, egy és ugyanaz. Ezt nyújtja az erotikus sürgölődés. Minden a koitusz körül forog, éppen, mert nem szabad megtörténnie. A filmben például szigorúbb tabu sújtja egy illegitim viszony megengedését anélkül, hogy a bűnösöket utol ne érné a büntetés, mint azt, hogy a milliomos jövődöbeli veje a munkásmozgalomban tevékenykedik. A liberális érával szemben az iparosított kultúra – éppúgy, mint a népies (völkisch), megengedheti magának a felháborodást a kapitalizmuson; de nem a lemondást a kasztrációval való fenyegetésről. Egész lényege ebben áll. Ez túléli az egyenruhát viselők erkölcsének szervezett fellazítását, a számukra készített derűsebb filmekben, és végül a realitásban is. Ma már nem a puritanizmus a döntő, jóllehet ez a nőegyletek formájában még mindig érvényesül, hanem az a rendszerben rejlő szükségszerűség, hogy a fogyasztót ne engedjék ki a kezük közül, hogy egy percig se hagyják felmerülni benne az ellenállás lehetőségének sejtelmét. Az elv azt parancsolja, hogy a fogyasztó minden szükségletét a kultúripar által kielégíthetőként mutassák be ugyan, másfelől azonban ezeket a szükségleteket eleve úgy rendezzék be, hogy bennük önmagát már csak örökös fogyasztóként, a kultúripar tárgyaként élje meg. A kultúripar nemcsak elhiteti vele, hogy becsapása maga a kielégülés, hanem ezen kívül azt is értésére adja, hogy akárhogyan is, de a kínálattal meg kell elégednie. A mindennapokból való meneküléssel – amiről a kultúripar, ígérete szerint, minden ágában gondoskodik – úgy áll a dolog, mint a leányrablással az amerikai vicclapban: a sötétben az apa tartja a létrát.

A kultúripar a mindennapi életet
mint elkerülendő területet
bűnnek

A kultúripar édenkertként kínálja fel újra ugyanazt a
mindennapiságot. Escape és elopement (menekülés és
szökés) eleve csak arra való, hogy visszavezessen a kiin-
dulóponthoz. A szórakozás csak táplálja azt a rezignációt,
amely beléje akar feledkezni.

A teljesen nekiszabadult szórakozás nem egyszerűen a
művészet ellentéte lenne, hanem az a szélsőség, amely a
művészettel érintkezik. A Mark Twain-i abszurditás,
amellyel az amerikai kultúripar időnként kacérkodik, a
művészet egyfajta korrekcióját jelenthetné. Minél komo-
lyabban veszi a létezéssel való szembenállást, annál job-
ban hasonlít ellentéte, a létezés komolyságához; minél
több munkát fordít arra, hogy saját formatörvényéből
tisztán kibontakozzék, annál inkább megköveteli az érte-
lem munkáját is, miközben épp ennek terhét akarta levet-
ni. Némelyik revüfilmben, mindenekelőtt azonban a gro-
teszkekben és a bohózatokban pillanatokra felvillan ma-
gának e negációnak a lehetősége is. Megvalósulására per-
sze sohasem kerülhet sor. A tiszta szórakozást a maga
következetességében, az oldott maga-átengedést tarka
asszociációknak és boldog képtelenségeknek, a szokásos
szórakoztatás megcsönkítja: megzavarja egy összefüggő
értelem pótlékával, amelyet a kultúripar a maga terméke-
ihez makacsul mellékel, ugyanakkor szemhunyorítások
közepette pusztán a sztár megjelenésének ürügyeként bá-
nik el vele. Életrajzi és egyéb fabulák feldozzák össze a
sületlenségek rongyait egy gyengeelméjű cselekménnyé.
Nem a bolond csörgősipkája csörög itt, hanem a kapita-
lista ész kulcsomója, s ez az ész az örömet még a kép-
másában is a továbbjutás céljaihoz kapcsolja. A revüfilm-
ben minden egyes csóknak hozzá kell járulnia a bokszo-
ló vagy más szakavatott verekedő pályafutásához, akinek
karrierjét éppen dicsőítik. Nem abban áll tehát a csalás,
hogy a kultúripar szórakozást kínál fel, hanem abban,
hogy az önmagát likvidáló kultúra ideológiai kliséiben va-
ló üzleties elfogultságával elrontja az örömet. Etika és íz-
lés mint „naivat” utasítja el az önfeledt szórakozást – a
naivitás legalább olyan bűnnek számít, mint az intellektu-
alizmus –, és még a technikai lehetőségeket is korlátoz-

za. A kultúripar romlott, de nem mint a bűnök Bábele, hanem mint az emelkedett szórakozás katedrálisa. Minden fokán, Hemingway-től Emil Ludwigig, Mrs. Miniver-től Lone Rangerig, Toscaninitől Guy Lombardóig, hamisság tapad a művészetből és a tudományból kölcsönzött szellemhez. Valami jobbnak a nyomát a kultúripar csak azokban a vonásaiban őrzi meg, amelyek a cirkuszhoz közelítik, a lovasok, akrobaták és bohócok makacsul értelmetlen tudásában, „a testi kultúra szellemi kultúrával szembeni védelmében és igazolásában”³. De a lélektelen artisztika bűvőhelyeit, mely a társadalmi mechanizmussal szemben az emberit képviseli, kénytelenül felbolygatja az a tervező ész, amely mindent arra kényszerít, hogy jelentőségéről és hatékonyságáról bizonyosságot tegyen. Ez pedig éppoly radikálisan eltünteti az értelmetlent odalent, mint a műalkotások értelmét odafent.

A kultúra és a szórakoztatás fúziója ma nem csupán a kultúra lezüllesztéseként megy végbe, hanem épp annyira a szórakoztatás kényszerű átszellemítéseként. Ez abban is megnyilvánul, hogy már csak a képmás, a mozgókép és rádiófelvétel formájában veszünk részt benne. A liberális expanzió korszakában a szórakoztatást a jövőben való töretlen hit éltette: a világ ilyen marad és mégis jobbá lesz. Ma e hitet még egyszer átszellemítik; úgy elvékonyul, hogy minden célt szem elől téveszt, és már csupán abból az aranyfedezetből áll, amelyet a valóság mögé vetítenek. Azokból a jelentéshangsúlyokból tevődik össze, amelyekkel – pontosan párhuzamosan magával az élettel – a játékban a pompás fickót, a mérnököt, a derék leányzót, a jellemként ábrázolt kíméletlenséget, a sport iránti érdeklődést és végül az autókat és a cigarettákat még egyszer felruházzák, még ott is, ahol a szórakoztatás nem a közvetlen gyártó cég, hanem maga a rendszer mint egész reklámkontójára történik. A szórakozást magát is besorolják az eszmények közé; azoknak a magasrendű javaknak a helyére lép, amelyeket a tömegekből végképp kiűz azzal, hogy még a magánzók által fizetett reklámfrázisok-

³ F. Wedekind: *Gesammelte Werke*. IX. köt. München, 1921. 426. o.

nál is sztereotípebb módon ismételteti őket. A bensőség mint az igazság szubjektíven korlátozott formája a külső uraknak mindig is jobban alá volt vetve, mint ahogy sejtette. A kultúripar a bensőséget most nyílt hazugsággá teszi. Most már csak üres fecsegésnek érzékelik, amelyet vallásos bestsellerekben, lélektani filmekben és nők számára készült sorozatokban (women serials) viselnek el gyötrelmesen jóleső körítésként, hogy az életben a saját emberi indulatokon annál biztosabban uralkodhassanak. Ebben a értelemben végzi el a szórakoztatás az érzelmek megtisztítását, amelyet már Arisztotelész a tragédiának, Mortimer Adler pedig valóban a filmnek tulajdonít. A kultúripar akárcsak a stílusról, a katarziszról is elárulja az igazat.

Minél szilárdabbá válnak a kultúripar pozíciói, annál sommásabban képes eljárni a fogyasztók szükségleteivel: felkelteni, irányítani, fegyelmezni azokat, s magát a szórakoztatást is bevonni – a kulturális haladásnak itt nincsenek korlátai. De ez a tendencia már magában a szórakozás polgári-felvilágosult elvében benne rejlik. Ha már a szórakozás szükségletét is messzemenően maga az ipar hozta létre, amely a tömegeknek a művet a szüzséje, az olajnyomatot a rajta ábrázolt nyencfalatok és megfordítva, a pudingport az ábrázolt puding útján dicsérte fel, akkor a szórakozáson mindig is észrevehető az üzleti fogás, a sales talk nyoma, a vásári kikiáltó hangja. Az üzlet és a szórakoztatás kezdeti affinitása azonban az utóbbi saját értelmében mutatkozik meg: s ez a társadalom apológiája. Szórakoztatva lenni annyi, mint egyetérteni. Ez az egyetértés csak úgy lehetséges, hogy elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől, ostobának tettetjük magunkat, és kezdettől fogva feladjuk a minden egyes műben – még a legértéktelenebben is – benne rejlő kikülvitelés igényt, azt, hogy a maga korlátozottságában is az egészre reflektáljon. A szórakozás mindig azt jelenti: ne kelljen másra gondolni; feledjük el a szenvedést még ott is, ahol mutatják. Alapja a tehetetlenség. Ez valóban menekülés, de nem a rossz valóság elől, mint állítják, hanem az ellenállás utolsó gondolatától, amelyet az még megha-

or
egyet
való
reflexio
hang
mód
ben

*a felszabadulás való
lehetősége*

gyott. Az a felszabadulás, amelyet a szórakozás ígér, a gondolkodástól mint tagadástól való megszabadulás. A „mit akarnak az emberek!” retorikus kérdésének arcátlan-sága abban áll, hogy mint gondolkodó szubjektumokra hivatkozik azokra az emberekre, akiket a szubjektivitásról leszoktatni éppen a kultúripar sajátos feladata. Még ott is, ahol a közönség netán ki meri nyitni a száját a szórakoztatóipar ellen, nem más, mint maga a következetesség vált ellenállásnéküliség, amivé a szórakoztatóipar nevelte őt. Mégis, egyre nehezebb kordában tartani az embereket. Az elbutítás előrehaladása nem maradhat el az intelligencia egyidejű fejlődése mögött. A statisztika korában az emberek túlságosan is ki vannak okosítva ahhoz, hogy a mozivásznzon szereplő milliommossal azonosulni, és túl eltompultak ahhoz, hogy akár csak eltérjenek a nagy számok törvényétől. Az ideológia ezért a valószínűségyszámítás mögé bújik. Nem mindenkit ér utol a szerencséje, csak azt, aki kihúzza a nyerőszámot, vagy még inkább, akit egy magasabb hatalom – többnyire magának a szórakoztatóiparnak a hatalma, amely ipart szüntelen keresés közben mutatnak be – erre kiszemel. A tehetségvádaszok által felszedett és aztán a stúdióban naggyá növelt alakok az új függő középosztály ideáltípusai. A nő sztárocska a nő alkalmazottat szimbolizálja, oly módon persze, hogy neki – a valóditól eltérően – már megrendelték a nagystélyit. Így nemcsak annak lehetőségét rögzíti a néző számára, hogy maga is megjelenhet a vásznzon, hanem még nyomatékosabban a távolságot is. Csak egyvalakinek juthat a nagy szerencse, csak egyvalaki lehet prominens személyiség, és még ha matematikailag mindenki egyenlő eséllyel indul is, ez mégis az egyes ember esetében olyan minimális, hogy legjobb, ha mindjárt lemond róla, és inkább a másik szerencséjének örül, aki éppannyira ő maga is lehetne és mégsem az soha. Ahol a kultúripar naiv azonosulásra csábít, ott ezt mindjárt meg is tagadja. Senki sem tűnhet többé szem elől. Valamikor a mozinéző a filmben a saját esküvőjét látta viszont a másokéban. Most a szerencsések a vásznzon ugyanannak a nemnek a példányai, mint bárki más a publikumból, de

ebben az azonosságban az emberi mozzanatok leküzdhetetlen szétválása van tételezve. A végigvitt hasonlóság az abszolút különbség. A nem azonossága megtiltja az egyes esetekét. A kultúripar csúfondárosan megvalósította az embert mint nembeli lényt. Mindenki már csak az, ami által mindenki mást helyettesíthet: egy kicserélhető példány. Ő maga mint individuum az abszolút pótolható, a tiszta Semmi, és éppen ezt éreztetik vele, ha idővel elveszíti ezt a hasonlóságát. Ezzel megváltozik a siker vallásának belső összetétele, amelyhez egyébként továbbra is keményen ragaszkodnak. A csillagokig vivő rögös út helyébe, amely szükséglet és erőfeszítést tételez fel, egyre inkább a jutalom lép. Az ideológia a vakság elemét ünnepli abban a rutinszerű döntésben, hogy melyik songból legyen sláger, melyik statisztika alkalmas hősnőnek. A filmek hangsúlyozzák a véletlent. A nézőnek ugyan átmenetileg megkönnyítik az életet azzal, hogy kikényszerítik a szereplők lényegi azonosságát – a gazfickók kivételével – egészen odáig, hogy kizárják az ellenszenves, idegenszerű arcokat, amelyek például nem úgy néznek ki, mint Garbo, hogy „Hello Sister” felkiáltással üdvözölhetnének őket. Biztosítják a nézőket, hogy egyáltalán nem kell másnak lenniük, mint amilyenek, és éppoly jól sikerülhetnek nekik is minden anélkül, hogy olyasmit várnának el tőlük, amire képtelennek tudják magukat. Egyúttal azonban arra is intik őket, hogy az erőfeszítés sem vezetne egyáltalán semmire, mert maga a polgári boldogság sincs többé összefüggésben saját munkájuk kiszámítható hatásával. Megértik az intést. Alapjában véve valamennyien a tervezés másik oldalaként ismerik fel a véletlent, amellyel valaki megcsinálja a szerencséjét. Épp azért, mert a társadalmi erők már annyira racionálissá fejlődtek, hogy mindenkiből mérnök és menedzser válhat, teljesen irracionálissá vált az, hogy a társadalom kit készít elő a funkciókra és kibe helyezi bizalmát. A véletlen és a tervezés azonossá válik, mert az emberek egyenlőségére való tekintettel az egyesek szerencséje és boldogtalansága, egészen a társadalom csúcsáig, elveszíti minden gazdasági értelmét. Magát a véletlent tervezik; nem úgy, hogy ezt vagy azt a meghatá-

rozott egyes embert érintse, de annál inkább úgy, hogy az emberek higgyenek a működésében. A véletlen alibiként szolgál a tervezők számára, és azt a látszatot kelti, hogy a tranzakciók és intézkedések szövevénye, amellyé az életet átváltoztatták, teret hagy az emberek közötti spontán közvetlen kapcsolatoknak. Ezt a szabadságot a kultúripar különböző médiumaiban az átlagos esetek önkényes kiragadásával szimbolizálják. A képesújságok részletes tudósításában a szerencsés nyertesnek általuk megrendezett, szerényen csillogó kéjutazásáról, előszeretettel egy gépfőnökről, aki a maga versenyét valószínűleg a helyi nagyságokhoz fűződő viszonya alapján nyerte meg, az összes többi ember tehetetlensége tükröződik vissza. Már olyanmilyre pusztán anyagok, hogy a felettük rendelkezők bárkit felemelhetnek saját egükbe, és ismét elhajíthatnak: az ember kiszikkadhat a maga jogával és munkájával. Az ipart az emberek csak mint vevői és alkalmazottai érdeklik, s az egész emberiséget, amint minden egyes elemét is, valóban erre a mindent árfogó képletre vezette vissza. Attól függően, hogy melyik éppen a mértékadó szempont, az ideológiában a tervet vagy a véletlent, a technikát vagy az életet, a civilizációt vagy a természetet hangsúlyozzák. Alkalmazottakként a racionális szervezetre emlékeztetik, és arra kényszerítik őket, hogy józan ésszel beilleszkedjenek. Vevőkként a választás szabadságát, az el nem értnek a csábítását privát emberi eseményeken demonstrálják a számukra, akár a vásznon, akár a sajtóban. De mindkét esetben tárgyak maradnak.

Minél kevesebbet ígérhet a kultúripar, minél kevésbé képes az életet értelmesként megmagyarázni, szükségképpen annál üresebbé válik az általa terjesztett ideológia. Még a társadalom harmóniájának és jóságának elvont eszményei is túl konkrétak az univerzális reklámok korszakában. Épp az absztraktumokat tanultuk meg vevőtoborzóként azonosítani. A pusztán az igazságra hivatkozó nyelv csupán türelmetlenséget vált ki, hogy gyorsan érjük el az üzleti célt, amit valójában szem előtt tart. A szó, amely nem eszköz, értelmetlennek tűnik; eszközként pedig fikciónak, hazugságnak. Az értékítéletet vagy

ebben az azonosságban az emberi mozzanatok leküzdhetetlen szétválása van tételezve. A végigvitt hasonlóság az abszolút különbség. A nem azonossága megtiltja az egyes esetekét. A kultúripar csúfondárosan megvalósította az embert mint nembeli lényt. Mindenki már csak az, ami által mindenki mást helyettesíthet: egy kicserélhető példány. Ő maga mint individuum az abszolút pótolható, a tiszta Semmi, és éppen ezt éreztetik vele, ha idővel elveszíti ezt a hasonlóságát. Ezzel megváltozik a siker vallásának belső összetétele, amelyhez egyébként továbbra is keményen ragaszkodnak. A csillagokig vivő rögs út helyébe, amely szükséglet és erőfeszítést tételez fel, egyre inkább a jutalom lép. Az ideológia a vakság elemét ünnepli abban a rutinszerű döntésben, hogy melyik songból legyen sláger, melyik statisztika alkalmas hősnőnek. A filmek hangsúlyozzák a véletlent. A nézőnek ugyan átmenetileg megkönnyítik az életet azzal, hogy kikényszerítik a szereplők lényegi azonosságát – a gazfickók kivételével – egészen odáig, hogy kizárják az ellenszenves, idegenszerű arcokat, amelyek például nem úgy néznek ki, mint Garbo, hogy „Hello Sister” felkiáltással üdvözölhetnénk őket. Biztosítják a nézőket, hogy egyáltalán nem kell másnak lenniük, mint amilyenek, és éppoly jól sikerülhetne nekik is minden anélkül, hogy olyasmit várnának el tőlük, amire képtelennek tudják magukat. Egyúttal azonban arra is intik őket, hogy az erőfeszítés sem vezetne egyáltalán semmire, mert maga a polgári boldogság sincs többé összefüggésben saját munkájuk kiszámítható hatásával. Megértik az intést. Alapjában véve valamennyien a tervezés másik oldalaként ismerik fel a véletlent, amellyel valaki megcsinálja a szerencséjét. Épp azért, mert a társadalmi erők már annyira racionálissá fejlődtek, hogy mindenből mérnök és menedzser válhat, teljesen irracionálissá vált az, hogy a társadalom kit készít elő e funkciókra és kibe helyezi bizalmát. A véletlen és a tervezés azonossá válik, mert az emberek egyenlőségére való tekintettel az egyesek szerencséje és boldogtalansága, egészen a társadalom csúcsáig, elveszíti minden gazdasági értelmét. Magát a véletlent tervezik; nem úgy, hogy ezt vagy azt a megghatá-

rozott egyes embert érintse, de annál inkább úgy, hogy az emberek higgyenek a működésében. A véletlen alibiként szolgál a tervezők számára, és azt a látszatot kelti, hogy a tranzakciók és intézkedések szövevénye, amellyé az életet átváltoztatták, teret hagy az emberek közötti spontán közvetlen kapcsolatoknak. Ezt a szabadságot a kultúripar különböző médiumaiban az átlagos esetek önkényes kiragadásával szimbolizálják. A képességek részletes tudósításaiban a szerencsés nyertesnek általuk megrendezett, szerényen csillogó kéjutazásáról, előszeretettel egy gépirónőéről, aki a maga versenyét valószínűleg a helyi nagyságokhoz fűződő viszonya alapján nyerte meg, az összes többi ember tehetetlensége tükröződik vissza. Már olyanra pusztán anyagok, hogy a felettük rendelkezők bárkit felemelhetnek saját egükbe, és ismét elhajíthatnak: az ember kiszikkadhat a maga jogával és munkájával. Az ipart az emberek csak mint vevői és alkalmazottai érdeklik, s az egész emberiséget, amint minden egyes elemét is, valóban erre a mindent árfogó képletre vezette vissza. Attól függően, hogy melyik éppen a mértékadó szempont, az ideológiában a tervet vagy a véletlent, a technikát vagy az életet, a civilizációt vagy a természetet hangsúlyozzák. Alkalmazottakként a racionális szervezetre emlékeztetik, és arra kényszerítik őket, hogy józan ésszel beilleszkedjenek. Vevőként a választás szabadságát, az el nem értnek a csábítását privát emberi csemenyeken demonstrálják a számukra, akár a vásznon, akár a sajtóban. De mindkét esetben tárgyak maradnak.

Minél kevesebbet ígérhet a kultúripar, minél kevésbé képes az életet értelmesként megmagyarázni, szükségképpen annál üresebbé válik az általa terjesztett ideológia. Még a társadalom harmóniájának és jóságának elvont eszményei is túl konkrétak az univerzális reklámok korszakában. Épp az absztrakciókat tanultuk meg vevőtoborzóként azonosítani. A pusztán az igazságra hivatkozó nyelv csupán türelmetlenséget vált ki, hogy gyorsan érjük el az üzleti célt, amit valójában szem előtt tart. A szó, amely nem eszköz, értelmetlennek tűnik; eszközként pedig fikciónak, hazugságnak. Az értékítéletet vagy

reklámnak, vagy fecsegésnek tekintik. Az ezáltal homályos elkötelezettségbe sodort ideológia ettől még sem átláthatóbbá, sem gyengébbé nem válik. Az uralkodás eszközüül éppen határozatlansága szolgál, csaknem szcientikus ellenszenve az iránt, hogy bármire is elkötelezze magát, ami nem verifikálható. Az ideológia nyomatékos és tervszerű kinyilvánításává lesz annak, ami van. A kultúriparnak az a tendenciája, hogy a protokolltétel foglalatává és épp ezáltal a fennálló cáfolhatatlan prófétájává váljék. Mesterien lavírozik át a megnevezhető téves információk és a nyilvánvaló igazság zátonyai között, miközben híven megismétli a jelenséget, amelynek tömörsége megakadályozza a betekintést, és a kivétel nélkül mindent átható jelenséget eszményként állítja be. Az ideológia kettéhasad a makacs létezés fotográfiájára és a meztelen hazugságra e létezés értelméről, amelyet nem mondanak ki, csak sugalmaznak és belesulykolnak az emberekbe. Isteni voltának demonstrációjaként mindig csak cinikusan ismétlik a valóságot. Az ilyen fotologikus bizonyíték nem meggyőző ugyan, de lehangoló. Bolond, aki a monotónia hatalmát látva még kételkedik. A kultúra az ellene szóló ellenvetéseket éppúgy visszaveri, mint az általa elfogulatlanul megkettőzött valóság elleni érveket. Az embernek csak az a választása marad, hogy együttműködjön vagy lemaradjon: azok a provinciális emberek, akik a mozival és a rádióval szemben az örök szépséghez és a műkedvelő színpadhoz ragaszkodnak, politikailag már ott tartanak, ahová a tömegkultúra még csak most tereli a maga embereit. A tömegkultúra elég edzett ahhoz, hogy magukat a régi vágyálmokat is, az atyai ideált nem kevésbé, mint a feltétlenség érzését, ideológiaként szükség szerint kigúnyolja vagy kijátssza. Az új ideológia tárgya maga a világ mint olyan. Miközben felhasználja a tények kultuszát, arra szorítkozik, hogy a rossz létezést a lehető legpontosabb ábrázolással a tények birodalmába emelje. Ennek az átvitelnek a révén a létezés maga válik az értelem és a jog pótlékává. Szép minden, amit csak a kamera reprodukál. A megcsalt reményeknek, hogy az ember maga lehetne az az alkalmazott, akinek világuta-

zás hullik az ölébe, megfelel azoknak az egzaktan fényképezett tájaknak a kijózanító látványa, amelyeken az utazás átvezethetne. Nem Itáliát kínálják fel, hanem annak látható bizonyítékát, hogy létezik. A film megengedheti magának, hogy Párizst, ahová a fiatal amerikai lány vágyait csillapítani érkezik, vigasztalan pusztaságban mutassa be, hogy annál kérlelhetetlenebbül sodorja a lányt a csinos amerikai ifjú karjaiba, akivel már otthon is megismerkedhetett volna. Már azt is a rendszer érdemének könyvelik el, hogy egyáltalán tovább is fennáll, hogy a maga végső fázisában is reprodukálja azoknak az életét, akikből áll ahelyett, hogy mindjárt megszüntetné. A továbbhaladás és működés egyáltalán a rendszer vak fennmaradásának, sőt megváltoztathatatlanságának igazolásává lesz. Egészséges mindaz, ami ismétlődik, a természet és az ipar körforgása. Örökké ugyanazok a bébik vigyorgnak ránk a képesűságból, örökké dübörög a dzsessz-zenegép. A megjelenítési technika, a szabályok és különlegességek minden fejlődése ellenére, minden fickándozó sürgés-forgás mellett is, a kultúripar kenyere, amellyel az embereket traktálja, a sztereotípiák köve marad. Ez a körforgásból él, az afölötti – persze megalapozott – csodálkozásból, hogy az anyák mindennek ellenére még mindig gyermekeket szülnek, és a kerekek még mindig nem álltak le. Ezzel igazolják a viszonyok változhatatlanságát. A hullámozó búzatáblák Chaplin Hitler-filmje („A diktátor”) végén dezavualják az antifasiszta szónoklatot a szabadságról. Hasonlítanak annak a német leánykának a szőke hajzatára, akinek táborbeli életét Sommerwindben az Ufa fényképezi. A természetet azáltal, hogy a társadalom uralmi mechanizmusa a társadalom üdvös elmentéteként ragadja meg, máris bevonták ennek gyógyíthatatlan körébe, és elkótyavetyélték. Annak képi bizonygatása, hogy a fák zöldek, az ég kék és vonulnak a fellegek, máris a gyárkémények és benzinkutak titkosírásává teszi őket. Megfordítva, a kerekeknek és gépalkatrészeknek kifejezően kell villogniok, az ilyen fa- és felhőlelkek hordozóivá alacsonyítva. Így mozgósítják a természetet és a technikát a dohosság, a liberális társadalom meghamisí-

tott emlékképe ellen, ahol az emberek állítólag fülledt plüssszobákban lézengtek ahelyett, hogy mai szokás szerint aszexuális légfürdőt vettek volna, vagy özönvíz előtti Benz-autómodellek defektjeivel kínlódtak ahelyett, hogy rakétasebeséggel értek volna egyik helyről a másikra, ahol amúgyis minden ugyanolyan. Az óriáskonszern győzelmét a vállalkozói kezdeményezés felett a kultúripar a vállalkozói kezdeményezés örökkévalóságaként énekli meg. A már megvert ellenség, aki ellen harcolnak, a gondolkodó szubjektum. A nyárspolgárellenes „Hans Sonnenstößer” feltámadásának Németországban és a „Life with Father”^{*} láttán támadó meglepődésnek ugyanaz az értelme.

A kiüresedett ideológia csak egy dologban nem ismer tréfát: a gondoskodásban. „Senki nem éhezhet és fázhat; aki mégis, annak koncentrációs táborban a helye”: ez a hitleri Németországból származó vicc jelszóként világíthatna a kultúripar valamennyi portája felett. Naivan-ravaszul előfeltételezi a legújabb társadalomra jellemző állapotot, hogy képes kiválasztani a saját embereit. Mindenki formális szabadsága biztosítva van. Senkinek sem kell hivatalosan felelnie azért, amit gondol. Ehelyett mindenki kezdettől fogva az egyházak, klubok, hivatás-egyletek és egyéb viszonyok rendszerébe van bezárva, amelyek a társadalmi ellenőrzés legérzékenyebb eszközeit jelentik. Aki nem akarja tönkretenni magát, annak gondoskodnia kell arról, hogy ennek az apparátusnak a skáláján megmérte, nehogy túl könnyűnek találtassék. Különben az életben hátrányba kerül, és végül tönkre kell mennie. Az, hogy mindenütt, de főként a „szabadfoglalkozású” pályákon a szakmai ismereteket rendszerint előírászerű érzülettel kapcsolják össze, könnyen azt a megtévesztő látszatot keltheti, hogy csak a szakmai ismereteken múlik minden. Valójában e társadalom irracionális tervszerűségéhez hozzátartozik, hogy csak a hozzá hívek életét reprodukálja valamelyest. Az életszínvonal fokozati létrája elég pontosan megfelel a rétegek és egyének belső kötődésé-

^{*} A harmincas évek népszerű filmjei. – *A ford.*

nek a rendszerhez. A menedzserre rábízhatjuk magunkat, megbízható még a kishivatalnok, Dagwood is, ahogy alakja a vicclapokban és a valóságban él. Aki ellenben éhezik és fázik, főként ha valamikor jó kilátásai voltak, az meg van bélyegezve. Outsider, és eltekintve az esetenkénti főbenjáró bűnöktől, a legsúlyosabb vétek outsidernek lenni. A filmben legjobb esetben különként szerepel, gonoszul elnéző humor tárgya; többnyire azonban gazember lesz, akit már első fellépése, mielőtt még bármit elkövetne, ilyenként azonosít, hogy még időlegesen se merülhessen fel az a tévedés, miszerint a társadalom azok ellen fordul, akikben megvan a jóakarát. Valóban, ma egyfajta jóléti állam valósul meg magasabb fokon. A saját pozíciók megtartása céljából működésben tartják a gazdaságot, amelyben a rendkívüli fejlettségű technika folytán a bel-földi tömegek mint termelők elvileg már fölöslegessé váltak. A munkásokat, a tulajdonképpeni eltartókat – így akarja ezt az ideológiai látszat – a gazdaság vezetői tartják el. Az egyén helyzete ezzel kérdésessé válik. A liberalizmus korában a szegény embert lustának ítélték, ma automatikusan gyanússá lesz. Az, akiről csakint nem gondoskodnak, a koncentrációs táborba való, de legalábbis a legalantasabb munkák vagy a nyomornegyedek poklába. A kultúripar azonban az irányítottokról való pozitív vagy negatív gondoskodást az emberek közvetlen szolidaritásaként tükrözi vissza a rátermettek világában. Senkiről nem feledkeznek meg, mindenütt akadnak szomszédok, szociális gondozók, Dr. Gillespyk és házi filozófusok, akiknek helyén van a szívük, akik a társadalmilag folytonosan újratermelt nyomorból az emberek egymás iránti jószágos beavatkozásával gyógyítható egyedi eseteket csinálnak, ha csak az érintettek személyes romlottsága nem áll útjában ennek. Az üzemgazdaságtanban szorgalmazott bajtársi segítség, melyet már minden üzem a szívében visel a termelés fokozása kedvéért, az utolsó privát érzelmi rezdüléseket is a társadalmi ellenőrzés alá vonja, éppen azzal, hogy az emberek közötti termelési viszonyokat látszólag közvetlenné teszi, reprivatizálja. Az ilyen lelki gyorssegély ráveti békülékeny árnyékát a kul-

túripar film- és hangszalagjaira, jóval azelőtt, hogy a gyárból totalitáriusan átnyúlna a társadalomra. Az emberiség nagy segítői és jótévői azonban – akiknek tudományos teljesítményeit az írónak egyenesen a részvét tetteiként kell felvonultatniok, hogy egy fiktív emberi érdeket préseljenek ki belőle – csak a népek vezéreinek szállás-csinálói, akik majd végül elrendelik a részvét megszüntetését, és értenek ahhoz, hogy megelőzzenek minden fertőzést, miután az utolsó paralitikust is kiirtották.

A társadalom az arany szív hangsúlyozásával ismeri be az általa okozott szenvedést: mindenki tudja, hogy e rendszerben nem képes többé önmagán segíteni, és az ideológiának számolnia kell ezzel. Távol attól, hogy a rögtönzött bajtársiasság leplével egyszerűen eltakarja a szenvedést, a kultúripar épp abba helyezi cégéres büszkeségét, hogy férfiasan a szemébe nézzen, és nehezen megőrzött hidegvérrel elismerje azt. A higgadtság pátosza igazolja a világot, amely a higgadtságot szükségessé teszi. Ilyen az élet, ilyen kemény, de azért oly csodálatos is, olyan egészséges. A hazugság nem riad vissza a tragédiától. Ahogyan a totális társadalom nem megszünteti, hanem regisztrálja és megtervezi tagjainak szenvedését, úgy jár el a tömegkultúra is a tragédiával. Ez az oka a makacs kölcsönzéseknek a művészetből: a művészet szállítja a tragikus szubsztanciát, amellyel a pusztá szórakoztatás önmagában nem képes szolgálni, amelyre azonban mégis szüksége van, ha valamelyest hű akar maradni alapelveihez, a jelenség egzakt megkettőzéséhez. A tragikum, a világ bekalkulált és igenelt mozzanatává téve, áldássá válik a számára. Megóv a szemrehányástól, hogy nem vesszük komolyan az igazságot, amikor pedig cinikusan-sajnákozva elsajátítjuk. A tragikum érdekessé teszi a cenzúrázott boldogság unalmát és kezelhetővé az érdekességet. A kulturálisan jobb napokat is látott fogyasztónak a réggen megszüntetett mélység pótlékát kínálja, a közönséges látogatónak pedig a műveltség hulladékát, amellyel presztízscélokra rendelkeznie kell. Mindenkinek azt a vigaszt nyújtja, hogy lehetséges még nagy, valódi emberi sors, és hogy ennek kíméletlen ábrázolása elkerülhetetlen. A hé-

zagtalanul lezárt létezés, amelynek megkettőződésében az ideológia ma feloldódik, annál nagyszerűbbnek, pompásabbnak és hatalmasabbnak hat, minél alaposabban vegyítik a szükségszerű szenvedéssel. Ez a sors arcát ölti. A tragikumot arra a fenyegetésre nivellálják, hogy elpusztul, aki nem működik együtt, jóllehet valamikor a mítikus fenyegetéssel szembeni reménytelen ellenállás volt a paradox értelme. A tragikus sors ma átalakul jogos büntetés-sé, amivé átváltoztatni mindig is a polgári esztétika vágyálma volt. A mai tömegkultúra morálja a tegnapi gyermekkönyvek lesüllyedt morálja. Az első osztályú produkcióban például a gonoszt a hisztérika jelmezébe öltöztetik, aki egy klinikai pontosságúnak vélt esettanulmány keretében próbálja meg a realitáshoz közelebb álló ellenállását megfosztani boldogságától, s eközben ő maga egészen dicstelen halállal végzi. Ennyire tudományosan persze csak a csúcson mennek a dolgok. Lentebb mindez kisebb költséggel jár: ott a tragikumnak minden szociálpszichológia nélkül verik ki a fogát. Ahogy minden valamirevaló bécsi magyar operett második felvonásának tragikus fináléval kellett zárulnia, amiből a harmadik felvonásra csak a félreértések tisztázása maradt hátra, úgy a kultúripar is kijelöli a tragikum szilárd helyét a rutinon belül. A recept nyilvánvaló létezése már elég ahhoz, hogy lecsillapítsa a tragikum féktelensége miatti aggodalmat. E drámai képlet leírása az egyszerű háziasszony modorában: getting into trouble and out again (bajba jutunk és megint kikerülünk belőle), átfogja az egész kultúripart, az ostoba woman serialtől, női sorozatoktól kezdve a csúcsteljesítményekig. Még a legrosszabb végkifejlet is, amely valami jobbnak az ígérete volt, a rendet igazolja és korrumpálja a tragikumot: akár úgy, hogy az egymást törvényellenesen szeretők rövid boldogságukat halálukkal fizetik meg, akár úgy, hogy a szomorú vég az ábrázolásban a tényleges élet elpusztíthatatlanságát annál élesebb fényben ragyogtatja. A tragikus film valósággal morális javító-nevelő intézetté válik. A rendszer kényszerítő erejének alárendelt egzisztencia által demoralizált tömegeket, akik csak az oly görcsösen beléjük ivódott viselkedésmódok-

ban mutatnak fel némi civilizáltságot, amelyeken átüt a düh és engedetlenség, a kérlelhetetlen életre és az érintettek példamutató magatartására vetett pillantással akarják rendre szoktatni. A kultúra mindig is hozzájárult mind a forradalmi, mind a barbár ösztönök megfékezéséhez. Az ipari kultúra ehhez még hozzáadja a magáét. Begyakoroltatja azokat a feltételeket, amelyek mellett az ember egyáltalán tovább tengetheti rideg életét. Az individuumnak a maga általános csömörét arra szolgáló hajtóerőként kell hasznosítania, hogy feladja önmagát a kollektív hatalmak kedvéért, akiktől megcsömörlött. Az állandó kétségbeesett helyzetek, melyek a mindennapokban felőrlik a nézőt, a visszatükrözésben – nem tudni, hogyan – azzá az ígéretté válnak, hogy tovább lehet létezni. Csak tudatára kell ébrednünk saját semmisségünknek, csak alá kell írni vereségünket, és máris odatartozunk. A társadalom a reményvesztettek társadalma, és ezért a szélhámosok zsákmánya. A fasizmus előtti legjelentősebb német regények némelyikében, mint a *Berlin, Alexanderplatz* és *Mi lesz veled emberke?*, ez a tendencia oly drasztikusan került napvilágra, mint az átlagos filmekben és a dzsessz eljárás módjában. Eközben alapjában véve mindenütt az ember önkicsúfolásáról van szó. Teljesen megszűnt annak lehetősége, hogy gazdasági szubjektummá, vállalkozóvá, tulajdonossá legyen. Egészen le a szatócsüzletig kilátástalan függésbe kerül az önálló vállalkozás, amelynek vezetésén és átörökítésén nyugodott a polgári család és a családfő helyzete. Valamennyien alkalmazottá válnak, és az alkalmazottak civilizációjában megszűnik az apa amúgyis kérdéses méltósága. Az egyes ember viselkedése a szélhámostól szemben – legyen szó akár üzletről, hivatásról vagy pártról, felvétel előtt vagy után, a vezér tömegek előtti gesztikulációja, vagy az udvarló szíve hölgye előtt – mind sajátosan mazochista vonásokat ölt. E magatartás, amelyre mindenki rákényszerül, hogy morális alkalmasságát a társadalomban újra meg újra bizonyítsa, azokra a fiúkra emlékeztet, akik a törzsbe való felvételük során a főpap ütései alatt sztereo-tip mosollyal keringenek körbe. A kései kapitalizmusban

való létezés egy állandó beavatási szertartás. Mindenki meg kell mutatnia, hogy teljesen azonosul az őt földre sújtó hatalommal. Ez rejlik a dzsessz szinkópájának elnevezésében, amely a botladozást egyszerre gúnyolja ki és emeli normává. A bárénekes eunuchszerű hangja a rádióban, az örökkösznő gáláns szeretője, aki szmokingban esik bele az úszómedencébe, azoknak az embereknek a példaképei, akiknek azzá kell tenniök magukat, amivé a rendszer megtöri őket. Mindenki olyanná válhat, mint a mindenható társadalom, mindenki boldoggá lehet, ha szőröstül-bőrtől kiszolgáltatja magát, ha lemond a boldogság ígé-nyéről. Az ilyen ember gyengeségében ismeri fel a társadalom újra a maga erejét, amelyből valamennyit átenged neki. Ellenállásnélkülisége megbízható sorkötelesként minősíti őt. Így szüntetik meg a tragikumot, amelynek szubsztanciája egykor az egyénnek a társadalommal szembeni ellentéte volt. Ez a tragikum dicsőítette „az ér-zés bátorságát és szabadságát egy hatalmas ellenség, egy fenséges baj, egy iszonyatot ébresztő probléma előtt”.⁴ Mára a tragikum semmivé olvadt a társadalom és a szub-jektum hamis azonosságában, amelynek iszonyata éppen-csak futólag villan fel a tragikum semmis látszatában. Az integráció csodája azonban, a hatalmasoknak az a perma-nens kegyelmi aktusa, hogy felkarolják az ellenállás nél-küli embert, aki elfojtja renitensségét, a faszizmust jelenti. Ez villan meg abban a humanításban, amellyel Döblin a maga Biberkopfsjének menedéket talál, éppúgy, mint a szociálisan hangolt filmekben. Maga a kibúvás és megbú-vás képessége, a saját bukás túlélésének képessége, amely elébe vág a tragikumnak – ez az új nemzedék tragikuma; minden munkára kaphatók, mert a munkafolyamat senki-hez sem köti őket. Ez a hazatérő katona szomorú képlé-kenységére emlékeztet, akit hidegen hagyott a háború; az alkalmi munkáséra, aki végül belép a paramilitáris szö-vetségekbe és szervezetekbe. A tragikum likvidálása meg-erősíti az individuum felszámolását.

⁴ F. Nietzsche: *Götzendämmerung*. In: *Werke*. VIII. köt. 136. o.

A kultúriparban az individuum nem pusztán a termelési mód standardizálása miatt illuzórikus. Csak addig tűrik meg, amíg az általánossal való feltétlen azonossága nem válik kérdésessé. Mindenütt a pseudo-individualitás uralkodik, a dzsessz szabványosított improvizációitól kezdve az originális filmegyéniségig, akinek hajfűrtjét a szemébe kell lógatnia, hogy felismerjék. Az egyéni az általánosnak arra a képességére redukálódik, hogy a véletlent oly hiánytalanul bélyegezze meg, hogy azt önmagával azonosként rögzíthessék. A mindenkori közszemlére tett individuumok dacos zárkózottságát vagy választékos fellépését éppoly sorozatszerűen állítják elő, mint a Yale-zárakat, melyek milliméterek törtrészeiben különböznek csak egymástól. Az Én különössége társadalmilag meghatározott monopoláru, amelyet természetesként tüntetnek fel. A bajuszra redukálják, vagy a franciás kiejtésre, az élettárs bűgő hangjára, a Lubitsch-touchra: mintegy ujjlenyomat az egyébként azonos igazolványokon, amellyé az általánosnak a hatalma folytán az egyének élete és arca, a filmsztártól a letartóztatottakig, átváltozik. A tragikum elfogása és mérgének hatástalanítása pseudo-individualitást előfeltételez: az individuumokat csak azáltal lehet törésmentesen visszavenni az általánosba, hogy egyáltalán nem individuumok, hanem csak az általános tendenciák metszéspontjai. A tömegkultúra ezzel leplezi az individuum ama formájának fiktív jellegét, amely a polgári korszakot mindig is jellemezte, és csak azzal követ el igaztalanságot, hogy az általánosnak és a különösnek effajta sötét harmóniájával még büszkélkedik is. Az individualitás elve kezdettől fogva ellentmondásos volt. Először is egyáltalán nem került sor valódi individualizációra. Az önfenntartás osztályjellegű formája mindenkit a puszta nembeli lény fokához rögzített. Minden egyes polgári jellem, még elhajlása ellenére is, sőt éppen ebben, ugyanazt fejezte ki: a konkurencia társadalmának kegyetlenségét. Az egyén, akire a társadalom támaszkodott, magán viselte ennek a társadalomnak a szeplőit; látszólagos szabadságában csak a társadalom gazdasági és szociális apparátusának terméke volt. A hatalom, ha utolérte az érintet-

tek létele, a mindenkori uralkodó hatalmi viszonyokra épült. Ugyanakkor a polgári társadalom, előrehaladása során, ki is fejlesztette az individuumot. A technika – irányítóinak akarata ellenére – az embereket gyerekekből személyekké változtatta. Az egyénítés minden effajta előrehaladása azonban az individualitás rovására történt, amelynek nevében végbement, és semmi egyebet nem hagyott meg belőle, mint azt az elhatározást, hogy csak a mindenkori saját céljait kövesse. A polgár, akinek élete kettéhasad az üzleti és a magánéletre, magánélete pedig reprezentációra és intimitásra, intimitása a házasság mozgóközpontjára és a magány keserű vigaszára; a polgár, aki meghasonlott önmagával és mindenki mással, virtuálisan már a náci, aki egyszerre lelkesedik és szitkozódik, vagy a mai nagyváros lakója, aki a barátságot már csak „social contact”-ként, belsőleg nem érintett emberek társadalmi érintkezéseként tudja elképzelni. A kultúrpar csak azért packázhat ilyen sikeresen az individualitással, mert az utóbbiban mindig is reprodukálódott a társadalom meghasonlottsága. A mozihősöknek és a magánembereknek a magazinok borítóinak szabásmintái szerint konfekcionált arcán egy olyan látszat foszlik szét, amelyben egyébként sem hisz már senki, és e hősmodellek iránti szeretet abból a titkos megelégedésből táplálkozik, hogy az egyénítés terhétől végre felszabadít az utánzás persze annál buzgóbb erőfeszítése. Hiú az a remény, hogy az önmagában ellentmondásos, széteső személy nem maradhat fenn generációkon át, hogy a rendszernek az ilyen pszichológiai hasadáson össze kell roppannia, hogy maguknak az embereknek a számára elviselhetetlenné lesz a sztereotípiának individuálissá való hazug átmázolása. A személyiség egysége már Shakespeare Hamletje óta látszatként mutatkozott meg. A mai szintetikusan előállított fiziognómiákban már feledésbe merült, hogy valaha egyáltalán létezett az emberi élet fogalma. A társadalom századokon át készült Victor Maturre-ra és Mickey Rooney-ra. Miközben ezek felbomlasztanak, csak beteljesztenek valamit.

Az átlagosnak a heroizálása hozzátartozik az olcsóság kultuszához. A legjobban fizetett sztárok hasonlítanak a még névtelen árufajták reklámképeihez. Nem hiába választják ki őket gyakran az árubázi modellek seregéből. Az uralkodó ízlés a reklámból, a használati szépségből meríti eszményét. Így teljesült be végül ironikusan a szókratészi mondás, hogy a szép azonos a használhatóval. A mozi a kultúrkonstern egészének csap reklámot, a rádióban egyenként is feldicsérik azokat az árukat, amelyek kedvéért maguk a kulturális javak egzisztálnak. Ötven rézgarasért láthatjuk a milliós filmet, tízért rágógumit kapunk, amely mögött ott áll a világ minden gazdagsága, amely csak növekszik a rágógumi eladásával. In absentia, mégis általános egyetértés alapján nyomozzák ki egész hadseregek babáját, anélkül persze, hogy a hátszágban eltűrnék a prostitúciót. A világ legjobb zenekarait – amelyek nem azok – ingyen házhoz szállítják. Mindez éppoly csúfondárosan hasonlít az Eldorádóra, miként a „népközösség” az emberire. Mindenkinek tartogatnak valamit. A régi berlini Metropol Színház egyik vidéki látogatójának megállapítását, hogy mégiscsak csodálatos, mi mindent nyújtanak az embernek a pénzért, a kultúrpár rég felkapta és produkciójának lényegévé avatta. Ezt nemcsak mindig a diadal érzése kíséri, hogy lám, meg lehet csinálni, hanem az egész produkció nagymértékben ez a diadal. A show értelme az, hogy mindenkinek megmutatjuk amink van és amit tudunk. A show még ma is vásár, csak éppen gyógyíthatatlanul kultúrában szenved. Ahogy az emberek a vásári kikiáltó hangjától becsapva, a piaci bódében csalódásukat bátor mosollyal küzdötték le (mert végül is előre tudták, hogy így lesz), ugyanígy tesz a mozilátogató is a maga intézményével. A fényből szőtt szériatermékek olcsóságával és a vele járó univerzális csalással azonban magában a művészet árujellegében is változások törnek utat. Nem az árujelleg az új; csak az kelti az újdonság ingerét, hogy ezt ma készséggel beismerik, és hogy a művészet lemond a saját autonómiájáról, büszkén besorolja magát a fogyasztói javak közé. A művészet mint elkülönült terület kezdettől fogva csak polgári

művészetként volt lehetséges. Maga a művészet szabad-
 sága a társadalmi célszerűség tagadásaként – amely a pi-
 acnak keresztül érvényesül – lényegileg az árugazdaság
 követeléseivel van kötve. A tiszta műalkotások, amelyek
 pusztán azzal tagadják a társadalom árujellegét,
 hogy saját törvényeiket követik, egyúttal mindig árak is
 voltak: amennyiben egészen a XVIII. századig a megbízó
 védelme megővta a művészeket a piactól, annyiban alá-
 voltak vetve a megbízóknak és azok céljainak. A nagy-
 obb kori műalkotások célnélkülisége a piac anonimitá-
 sából táplálkozik. Ennek követelése oly sokszorosan köz-
 vetettek, hogy a művész felszabadul a meghatározott kí-
 vások alól; persze csak bizonyos mértékig, mert pusztán
 megtűrt autonómiájához az egész polgári történelem
 során a hamisság olyan mozzanata társult, ami végül a
 művészet társadalmi likvidációjává fejlődött. A halálosan
 beteg Beethoven, aki Walter Scott egy regényét azzal a
 felkiáltással hajítja el, hogy „Hiszen ez a fickó pénzért
 ír!”, s aki egyidejűleg a legutolsó kvartett – a piac leg-
 szélsőségesebb megtagadása – értékesítésében is fölöt-
 tébb tapasztalt és nyakas üzletembernek mutatkozik, a
 legnagyobb példát nyújtja a piac és az autonómia el-
 lentéinek egységére a polgári művészetben. Épp azok
 esnek áldozatul az ideológiának, akik elfedik ezt az ellen-
 tétet ahelyett, hogy felvennék saját produkciójuk tudatá-
 ba, mint Beethoven: ő utánózta az elveszett garas miatti
 haragot; és a metafizikus „lennie kell”-t – amely a világ
 kényszerét azzal akarja esztétikailag megszüntetni, hogy
 magára ölti azt – a házvezetőnőnek a havi koszpénz
 iránti követeléséből vezette le. Az idealista esztétika elve,
 a cél nélküli célszerűség, annak a sémának a megfordítá-
 sa, amelynek a polgári művészet társadalmilag engedel-
 meskedik: a céltalanságnak olyan célok érdekében, me-
 lyeket a piac deklarál. Végül a szórakozás és kikapcsoló-
 dás követelésében ez a cél felemésztette a célnélküliség
 birodalmát. Azzal azonban, hogy totálissá válik a művé-
 szet értékesíthetősége iránti igény, eltolódás jelentkezik a
 kulturális áruk belső gazdasági összetételében. Az a ha-
 szon tudniillik, amelyet az emberek az antagonisztikus

társadalomban a műalkotástól remélnék, messzemenően éppen a haszontalanságnak a létezése, melyet viszont a haszonnak való teljes alárendeléssel megszüntetnek. Ha a művészet teljesen a szükséglethez igazodik, eleve megcsalja az embereket éppen abban, amit nyújtania kell, a hasznosság elve alóli felszabadulásban. Azt, amit a kultúrájuk befogadása során használati értéknek nevezhetnénk, a csereértékkel helyettesítik, az élvezet helyébe a jelenlét és a tájékozottság lép, presztizsszerzés pótolja a hozzáértést. A fogyasztó annak a szórakoztatóiparnak az ideológiájává válik, amelynek intézményeitől nem menekülhet. Mrs. Minivert látnunk kell, mint ahogy muszáj járattunk a Life-t és a Time-t. Mindent abból a szempontból érzékelnek, hogy az valami más célra szolgálhat, bármilyen homályos is ez a számításba vehető más. Mindennek csak azáltal van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában. A művészet használati értéke, létezése számukra csak fétisként szolgál, és a fétis, az a társadalmi megbecsülés, amelyet a műalkotások rangsoraként ismernek félre, lesz az egyetlen használati érték számukra, az egyedüli minőség, amelyet élveznek. Így esik szét a művészet árujellege, miközben teljesen megvalósul. A művészet egy megmunkált, lajstromozott, az ipari termeléshez hozzáigazított áru fajta, eladható és kicserélhető; de a művészet mint áru fajta, amelyet egyszerre éltetett eladhatósága és eladhatatlansága, teljesen hamis módon válik eladhatatlanná, mihelyt az üzlet nem pusztán célja, hanem egyedüli elve lesz. A rádión közvetített Toscanini-koncert bizonyos mértékig eladhatatlan. Ingyen hallgatjuk, és a szimfónia minden hangjához egy szersmind mellékelik azt a kifinomult reklámfogást, hogy a szimfóniát nem fogják reklámmal megszakítani – „this concert is brought to you as a public service”*. A megtévesztés közvetett úton, az egyesült autó- és szappangyárosok profitján keresztül megy végbe, akiknek pénzéből az adóállomások fenntartják magukat, és természetesen a vevőkészülékeket előállító elektromos ipar megnöveke-

* ezt a koncertet közönségszolgálatként nyújtjuk Önnek. – *A ford.*

...foralmán keresztül. A rádió a tömegkultúra pro-
 gresszív kései hajtásaként általában levonja azokat a kon-
 kvenciákat, amelyekből a filmet pseudopiaca egyelőre
 megkíméli. A rádiót kommerciális rendszerének techni-
 kai struktúrája immunissá teszi a liberális elhajlásokkal
 szemben, melyeket a filmiparosok a maguk területén
 még megengedhetnek maguknak. A rádió olyan magán-
 vállalkozás, amely már a szuverén egészet reprezentálja, s
 ebben némiképp megelőz más konszerneket. A Chester-
 field csak a nemzet cigarettája, a rádió azonban a szócso-
 ve. Azzal, hogy a kulturális termékeket teljesen bevonja
 az áruszférába, a rádió tulajdonképpen lemond arról,
 hogy kulturális termékeit magukat árukként juttassa el az
 emberekhez. Amerikában nem szednek illetéket a rádió-
 hallgató közönségtől. Ezáltal a rádió az érdek nélküli,
 pártokfölötti autoritás csalóka formáját nyeri, amely a fa-
 szizmusnak kapóra jön. Ott a rádió a Führer egyetemes
 szájává lesz; hangja az utcai hangszórókban átmegy a pá-
 nikot keltő szirénák üvöltésébe, amelytől egyébként is ne-
 héz megkülönböztetni a modern propagandát. A nemze-
 tiszocialisták maguk is tudták, hogy a rádió éppoly szol-
 gálatot tett ügyüknek, mint a reformációnak a nyomda-
 prés. A vezérnek a vallásszociológia által kitalált metafizi-
 kai karizmája végül pusztán rádióbeszédei mindenüttje-
 lenvalóságában nyilvánult meg, amely démonikusan paro-
 dizálja az isteni szellem mindenüttjelenvalóságát. Az a gi-
 gantikus tény, hogy a beszéd mindenüvé behatol, pótolja
 tartalmát, amint a Toscanini-közvetítés jótéteménye is sa-
 ját tartalma, a szimfónia helyébe lép. Ennek valódi össze-
 függését egyetlen hallgató sem képes már felfogni; míg a
 Führer beszéde amúgyis maga a hazugság. Az emberi szó
 abszolúttá tévése, a hamis ajánlat a rádió immanens ten-
 denciája. Az ajánlás parancssá válik. A mindig egyforma
 áruk felmagasztalása különböző márkanevek alatt, a has-
 hajtó tudományosan megalapozott dicsérete a bemondó
 hízelgő hangján egy Traviata- és Rienzi-nyitány között
 már csak idétlensége miatt is tarthatatlanná vált. A ter-
 melésnek a választási lehetőség látszatába burkolt diktá-
 tuma a specifikus reklám, végre-valahára átmehet a vezér

nyílt parancsába. A fasiszta nagybani szélhámosok társadalmában, akik megegyeztek abban, hogy mit kell a népeknek szükséghelyzetükben a társadalmi termékből juttatni, végül is anakronisztikusnak tűnnék az, hogy egy meghatározott szappanpor használatára buzdítsanak. A vezér modernebbül, körülményeskedés nélkül, közvetlenül rendeli el az áldozatvállalást éppúgy, mint a bővli kiutalását.

A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat találja a műalkotásokat, csökkentett áron belecsöppőtve az ellenszegülő publikumba; élvezetük a nép számára oly hozzáférhetővé vált, mint a köztéri parkok. Eredeti árujellegének a felbomlása azonban nem azt jelenti, hogy egy szabad társadalom életében számolnák fel azt, hanem hogy elvesztették az utolsó védelmet is kultúrjavakká való lealacsonyításukkal szemben. A művelődési privilégiumok megszüntetése a kultúra kiárúsítása által nem vezeti el a tömegeket abba a tartományba, amelytől mindig is távol tartották őket, hanem a fennálló társadalmi feltételek mellett éppenséggel a műveltség felbomlását szolgálja, a barbár kapcsolatnélküliség előrehaladását. Az az ember, aki a XIX. században és a XX. század elején még pénzt adott azért, hogy megnézhesen egy drámát vagy meghallgasson egy koncertet, az előadásnak legalább akkora figyelmet szentelt, mint a kiadott pénzének. Az olyan polgár, aki várt tőle valamit, olykor kapcsolatot is kereshetett a művel. Ezt bizonyítja például a wagneri zenedramákat kísérő úgynevezett vezérmotívum-irodalom és a Faust-kommentárok. Ezek csak átvezetnek a biográfiai mázhoz és egyéb praktikákhoz, amelyeknek ma a műalkotást alá kell vetni. Az üzlet ifjonti virágzása idején a használati érték a csereértéket nem pusztán függelékként vonszolta magával, hanem saját előfeltételeként is fejlesztette azt, és ez társadalmilag a művészet javára vált. A művészet mindaddig korlátok között tartotta a polgárt, ameddig drága volt. Ennek most vége. A művészet korlátlan, többé már nem pénz által közvetített közelsége a neki kiszolgáltatottakhoz csak befejezi az elidegenedést, és a kettőt egymáshoz hasonlítja a győzedelmes

logiság jegyében. A kultúriparban éppúgy eltűnik a kri-
 tika, mint a respektus; előbbi örökébe a mechanikus
 tekintői vélemény, utóbbiába a prominens személyiség
 kölékony kultusza lép. A fogyasztónak már semmi sem
 vágya. Ugyanakkor mégis sejtik, hogy annál kevésbé kap-
 nak ajándékot, minél kevesebbe kerül az. A kettős bizal-
 matlanság a hagyományos kultúrával mint ideológiával
 szemben, összekeveredik az iparosított kultúra mint csa-
 lási iránti bizalmatlansággal. A pusztá ráadásá tett, lezül-
 lészett műalkotásokat a boldogítottak titokban elvetik,
 azzal a szeméttel együtt, amelyhez a médiumok hasonlít-
 nak őket. Örülhetnek annak, hogy oly sok hallani- és néz-
 ni való akad. Tulajdonképpen minden kapható. Screenok
 és vaudeville-ok a moziban, a zenét felismerők versenye,
 ingyen füzetecskék, jutalmazások és ajándéktárgyak,
 amelyeket meghatározott rádióprogramok hallgatói kap-
 nak – mindezek nem pusztá esetlegességek, hanem csak
 annak folytatásai, ami magukkal a kulturális termékekkel
 is megtörténik. A szimfónia annak jutalmazásává lesz,
 hogy egyáltalán rádiót hallgatunk, és ha a technikának sa-
 ját akarata volna, a filmet a rádió példájához hasonlóan
 már a lakószobába szállították volna. A film is a kom-
 mercialis rendszer irányába tart. A televízió egy olyan fej-
 lődés irányába mutat, amely a Warner testvéreket
 könnyen a kamarazenészek és kultúrkonzervatívok – bi-
 zonyára nem szívesen látott – pozíciójába szoríthatja. A
 fogyasztók viselkedésében azonban már nyomot hagyott
 a fenti jutalmazási ügylet. Azzal, hogy a kultúra ráadás-
 nak mutatkozik, amelynek privát és szociális haszna per-
 sze kétségen felül áll, befogadása az esélyek megragadá-
 sával válik azonossá. Az emberek tolonganak attól való
 félelmükben, hogy elmulasztanak valamit. Hogy mit, az
 homályos; mindenesetre csak annak van esélye, aki nem
 rekeszti ki magát. A fasizmus azonban abban bízik, hogy
 a kultúripar által megedzett adomány-elfogadókat saját
 reguláris, besorozott kíséretévé szervezheti át.

A kultúra paradox áru. Olyannyira a csere törvényé-
 nek uralma alatt áll, hogy már nem is cserélik; oly vakon
 oldódik fel a használatban, hogy már nem is használható.

Ezért összeolvad a reklámmal. Minél értelmetlenebbé válik az utóbbi a monopóliumok uralma alatt, annál mindenhatóbb lesz. Ennek a motívumai minden bizonnyal gazdaságiak. Túl nyilvánvaló, hogy meglennénk az egész kultúripar nélkül; szükségképp túl sok csömört és apátiát idéz elő a fogyasztókban. A kultúripar önmagában keveset képes tenni ez ellen. A reklám az életelixírje. Mint-hogy azonban terméke az élvezetet, amit áruként ígér, folyvást a pusztá ígéretre redukálja, végül maga is egybeesik a reklámmal, amelyre élvezhetetlensége miatt szüksége van. A reklám társadalmi szolgáltatása a konkurencia társadalmában abban állt, hogy orientálta a vevőt a piacon; megkönnyítette a kiválasztást, és segítette a teljesítőképesebb ismeretlen szállítónak, hogy áruját a megfelelő emberhez juttassa el. Nemcsak munkaidőbe került, hanem meg is takarított munkaidőt. Manapság, amikor a szabadpiac a végét járja, a rendszer uralma benne sáncolja el magát. Ez szilárdítja meg azt a köteléket, amely a fogyasztót a nagy konszernekhez láncolja. Csak az léphet egyáltalán be a pseudopiacra eladóként, aki a rendkívül magas illetékeket, melyeket a reklámügynökségek – mindenekelett a rádió – szabnak ki, folyamatosan ki tudja fizetni, tehát aki már eleve odatartozik, vagy akit az ipari és banktőke határozata alapján kooptálnak. A reklámköltségek, amelyek végül is visszafolynak a konszernnek zsebébe, megtakarítják a nemkívánatos kívülállók konkurencia útján történő körülményes kiszorítását; garantálják, hogy a mértékadó cégek maguk közt maradnak; mindez nem nagyon tér el azoktól a gazdasági tanácsi határozatoktól, amelyekkel a totalitárius államban üzemek megnyitását és vezetését ellenőrzik. A reklám ma egyfajta negatív elv, egy előzetesen felállított sorompó: gazdaságilag kétes hírű minden, ami nem viseli magán a reklám bélyegét. A mindent átfogó reklámra semmi esetre sem azért van szükség, hogy az emberek megismerjék azokat az árufajtákat, amelyeknek kínálata amúgy is korlátozva van. Csak közvetve szolgálja az áruk elhelyezését. Egy jólmenő reklámpraxis leépítése az egyes cég részéről presztizisvesztést jelent, valójában annak a fegyelem-

nek a megsértését, amelyet a mérvadó klikk a tagjaira ki-
ad. A háborúban tovább reklámoznak olyan árukat, ame-
lyek többé nem szállíthatók, pusztán az ipari hatalom fi-
gyelgetése kedvéért. A cég nevének ismétlésénél is fonto-
sabb végül az ideológiai tömegkommunikációs eszközök
szubvenciója. Azzal, hogy a rendszer kényszerének hatá-
sára minden termék reklámtechnikát alkalmaz, ez utóbbi
bevonult a kultúripar idiómájába, „stílusába”. A reklám-
technika győzelme olyannyira teljes, hogy a döntő ponto-
kon már nem is látható: a legnagyobb cégek monumentá-
lis épületei – reflektorfényben álló, megkövült reklámok
– mentesek a reklámtól, s legfeljebb oromzatukon teszik
közszemlére dísztelen megvilágításban, öndicséret nélkül
az üzlet iniciáléit. Ezzel szemben a XIX. századot túlélő
házakat, melyek architektúráján még megcségyenítően
észrevehető a fogyasztásra való alkalmasság célja, azaz
lakhatóságuk, a földszinttől egész a tetőig plakátokkal és
transzparenszekkel tűzdelik tele; a táj a cégtáblák és cég-
jelzések pusztá háttérévé válik. A reklám így válik egyál-
talában-való művészetté, amellyel már Goebbels sokat
sejtetően azonosította: l'art pour l'art, önmagáért való
reklámmá, a társadalmi hatalom tiszta ábrázolásává. A
mértéktadó amerikai képesújságokban, a Life-ban és For-
tune-ban, a futólagos pillantás már alig képes megkülön-
böztetni a reklámok képeit és szövegét a szerkesztőségi
részekétől. Utóbbiba tartozik a lelkes és nem lefizetett
képriport a prominens ember szokásairól és testápolásá-
ról, amely új híveket szerez a számára, míg a reklámoda-
lak olyan tárgyilagos és életszerű fotográfiákra és adatok-
ra támaszkodnak, hogy maguk képviselik az információ-
nak azt az eszményét, amelyre a szerkesztőségi rész még
csak törekszik. Minden egyes film a következőnek az elő-
zetes reklámja, amely azzal kecsegtet, hogy ugyanazt a
hősszerelmes párt ugyanazon egzotikus nap sugarai alatt
majd újraegyesíti; az, aki túl későn érkezik, nem látja
hogyan vajon az előzetest vagy magát a filmet látja-e.
A kultúripar montázsjellege, termékeinek szintetikus
előállítási módja, mely nemcsak a filmstúdió-
működés, hanem virtuálisan az olcsó életrajzok,

nyek és slágerek kompilációiban is, eleve a reklám nyelve mutat: azzal, hogy az egyes elemek felválthatókká, kicserélhetőkké válnak, bármiféle értelmi összefüggést technikailag is elidegenítve, a művön kívüli célok szolgálatába szegődnek. Effektus, trükk, az izolált és megismételhető egyedi fogások mindig is a javak reklám céljára való kiállítását szolgálták; s manapság a filmszínész minden egyes sztárfotója nevének reklámjává lesz, s minden egyes sláger saját melódiájának hirdetőjévé. Technikailag és gazdaságilag egyaránt összeolvad a reklám a kultúriparral: Mindkettőben számtalan helyen jelenik meg ugyanaz, és ugyanannak a kulturális terméknek mechanikus ismétlése már azonos ugyanazon propaganda-jelszavak mechanikus ismétlésével. A technika mindkettőben a hatékonyság parancsa alatt pszichotechnikává lesz, az emberek kezelésének eljárásává. Mindkettőben a feltűnő és mégis ismerős, a könnyű és mégis hatásos, a mesterkélt és mégis egyszerű normái uralkodnak, és egyaránt a szórakozottnak vagy ellenszegülőnek elképzelt ügyfél lehangolása a cél.

A fogyasztó az általa beszélt nyelv révén maga is hozzájárul a kultúra reklámjellegéhez. Minél tökéletesebben oldódik fel ugyanis a nyelv a közlésben, s válnak a szavak szubsztanciális jelentéshordozóból minőség nélküli jelekké, minél tisztábban és átlátszóbban közlik a gondolatot, egyszersmind annál áthatolhatatlanabbá is válik a nyelv. A nyelv demitologizálása, mint az egész felvilágosodási folyamat mozzanata, visszaesik a mágiába. Egykor a szó és a szó tartalma egymástól megkülönböztetve mégis elválaszthatatlanul összetartozott. Az olyan fogalmakat, mint bánat, történelem, sőt az élet, felismerték a szavakban, amelyek kiemelték és megőrizték e tartalmakat. A szó alakja egyszerre konstituálta és visszatükrözte őket. Az a határozott szétválasztás, amely ma a szavak sorát véletlennek és a tárgyhoz való hozzárendelésüket önkényesnek minősíti, véget vet a szó és a dolog habonás összekeverésének. Mindazt, amiben egy rögzített betűsor túlmeleg az eseményhez fűződő kölcsönviszonyon, homályosnak nevezik és a szavak metafizikájaként számúzik.

Ezzel azonban a szót – amely már csak jelölhet, és sem-
 mi sem jelenthet – olyannyira a dologhoz rögzítik, hogy
 annálvá merevedik. Ez egyformán érinti a nyelvet és a
 tárgyat. Ahelyett, hogy a tárgyat tapasztalhatóvá tenné, a
 regisztrált szó csak egy absztrakt mozzanat eseteként
 képviseli azt, és ezáltal minden egyéb, a kérlelhetetlen
 világosság kényszere alatt, elvágva a már nem is létező ki-
 fejezéstől, a realitásból is eltorzít. A balszélső a futball-
 ban, a fekete ing, a Hitler-fiú és hasonló már nem töb-
 bek annál, mint aminek nevezik őket. Ha a szó, még ra-
 cionalizálása előtt, a vággyal együtt a hazugságnak is utat
 nyitott, a racionalizált szó most sokkal inkább a vágy,
 semmint a hazugság kényszerzubbonyává lett. Azoknak a
 tényeknek a vaksága és némasága, melyekre a pozitíviz-
 mus a világot redukálja, áterjed magára a nyelvre is,
 amely e tények regisztrálására szorítkozik. Így maguk a
 megnevezések áthatolhatatlannak válnak, egy olyasfajta
 ütőerőre, az összetapadás és eltasztás olyan erejére tesz-
 nek szert, amely hasonlóvá teszi őket extrém ellentétük-
 höz, a varázsigékhez. Újra valamiféle praktikákként hat-
 nak, akár azáltal, hogy az ünnepelt filmszínész nevét a stú-
 dióban statisztikai tapasztalatoknak megfelelően kombi-
 nálják össze; akár azzal, hogy a jóléti kormányzat olyan
 tabuizáló neveket illetik, mint „bürokraták” vagy „intel-
 lektuelek”; akár pedig úgy, hogy az aljasság egy ország-
 név varázsszával vértet fel magát. Egyáltalán maga a név,
 amelyhez a mágia kiváltképpen kapcsolódik, ma egy saját-
 os kémiai változásnak van alávetve. Átalakul önkényes és
 kezelhető megjelölésekké, amelyeknek hajtóereje kiszá-
 mítható ugyan, de épp ezért ugyanolyan önhatalmú, mint
 az archaikus név. A keresztnéveket, ezeket az archaikus
 maradványokat, a kor szintjére hozták azzal, hogy vagy
 reklámmárává stilizálták – a filmsztároknak a családné-
 vei is keresztnévek –, vagy kollektívan standardizálták
 őket. Ezzel szemben elavultnak hat a polgári név, a csa-
 ládnév, amely ahelyett, hogy áruvédjeggyé lenne, viselőjét
 a saját előtörténetére emlékeztetve individualizálta. A
 családnév az amerikaiakból sajátos elfogódottságot vált
 ki. Abból a célból, hogy eltussolják a különös emberek

közötti kényelmetlen distanciát, Bobnak és Harrynak nevezik egymást, mint csoportok behelyettesíthető tagjai. Az ilyen diákos szokás az emberek viszonyát a sportközönség testvériségére szállítja le, amely megóv a valóditól. A megjelölés, amit a szemantika a szó egyedüli teljesítményeként enged meg, a jelzésben teljesebbé ki. Jelzésszerűségét megerősíti az a sebesség, amellyel nyelvi modelleket felülről forgalomba hoznak. A népdalokat bármi joggal vagy jogtalanul tartották is a felső réteg lecsúszott kultúrájának, elemeik mindenesetre csak a tapasztalat hosszadalmas, sokszorosán közvetített folyamatában öltötték fel népszerű alakjukat. A mai népszerű dalok elterjesztése azonban egycsapásra történik. A járványszerűen fellépő – minthogy magas koncentráltaságú gazdasági erők által felszított – divatokra vonatkozó amerikai kifejezés: „fad”^{*} régen megnevezte a jelenséget, még mielőtt a totalitárius reklámfőnökök érvényesítették volna mindenkor általános kulturális irányvonalukat. Ha egyik nap a német fasizták a hangszórókon keresztül bedobják azt a szót, hogy „elviselhetetlen”, másnap az egész nép azt mondja, „elviselhetetlen”. Ugyanezen séma szerint vették fel zsargonjukba a német „villámháború” kifejezést azok a népek, akik ellen ez irányult. Az intézkedések elnevezésének általános ismételtetése ezeket egyúttal meghitté teszi, amint a szabadpiac korszakában az áru nevének visszhangzása mindenki szájából növelte kelen-dőségét. Meghatározott szavak vak és gyorsan terjedő ismétlődése a reklámot a totalitárius jelszóval köti össze. Betemették a tapasztalatnak azt a rétegét, ami a szavakat az őket beszélő emberek szavaivá tette, és a nyelv az azonnali elsajátításban ölti fel azt a ridegséget, ami eddig csak a hirdetőoszlopokon és újsághirdetésekből volt a sajátja. Számítalan ember használ olyan szavakat és fordulatokat, amelyeket vagy egyáltalán nem ért már, vagy csak behaviorisztikus helyiértékük szerint használja őket mint védjegyeket, amelyek végül annál kényszeredettebben tapadnak tárgyaikhoz, minél kevésbé ragadják meg már

^{*} divathóbort, vesszőparipa. – A ford.

nyelvi értelmüket. A népfelvilágosítás minisztere tudatla-nul dinamikus erőkről beszél, és a slágerek folyton réve-nie-ről (álmodozás) és rhapsodyról zengenek, és népszerű-ségük éppen az érthetatlenségnek mint a magasabb élet kejtelmének mágiájához tapad. Más sztereotípiákat, mint a „memory”-t, még némiképp kapiskálnak, de ezek is fél-revezetik a tapasztalást, amely tartalmat adhatna nekik. Zárványokként nyúlnak bele a beszélt nyelvbe. Flesch és Hitler német rádiójában a bemondók affektált irodalmi németségén ismerhetők fel, akik a nemzetnek olyan hangsúllyal adják elő azt, hogy „vizontlátásra”, „Itt a Hitler-Jugend beszél”, sőt magát a „Führer” szót, amely milliók anyanyelvi kiejtésévé válik. Az ilyen fordulatok-ban a megkövesedett tapasztalat és a nyelv közötti utolsó köteléket is elvágják, amely a XIX. században a dialek-tusban még kifejtette a maga jótékony hatását. Ezzel szemben a szerkesztő számára, aki simulékony szellemé-vel a német műsorvezetőségig vitte, a német szavak ide-genné válnak. Minden egyes szón kitapintható, hogy mi-lyen mértékben rontotta el a fasizta népközösség. Las-sankint persze ez a nyelv mindent átfogóvá, totalitáriussá lett. Már nem vagyunk képesek a szavakból kihallani az erőszakot, amelyet elkövetnek rajtuk. A rádióbemondó-nak nincs szüksége rá, hogy póffeszkedve beszéljen; sőt lehetetlenné válna, ha hanghordozása a hozzárendelt hallgató csoporttól jellegében különbözne. Ehelyett azonban a hallgatók és nézők nyelvét és gesztusait a kul-túripar sémája – jobban mint valaha – olyan részletekbe menően áthatja, ameddig egyelőre semmiféle kísérleti módszer nem ért el. Ma a kultúripar lépett a peremvi-dék- és vállalkozói demokrácia civilizatorikus örökébe, amelynek a szellemi elhajlásokkal szembeni érzéke szin-tén nem volt különösebben kifinomult. Mindenki szaba-don táncolhat és szórakozhat, mint ahogy a vallás törté-nelmi semlegesítése óta mindenki szabadon beléphet a számtalan szekta bármelyikébe. De a szabadság és ideo-lógia megválasztásában – amely állandóan a gazdasági kényszersugározza vissza minden területen – csupán a mindig ugyanahhoz való szabadságnak bizonyul. Az a

mód, ahogy egy fiatal lány elfogadja és lebonyolítja a televíziós randevút, a hanglejtés a telefonban és a legbizalmasabb szituációban, a szavak megválasztása a beszélgetésben, sőt az egész – a lesüllyedt mélypszichológia rendezőfogalmai szerint felosztott – belső élet arról a külső letről tanúskodik, hogy önmagát egy sikert biztosító apparátussá tegye, amely ösztöneinek utolsó rezdülése megfelel a kultúripar által prezentált modellnek. Az emberek legintimebb reakciói még önmagukkal szemben is oly tökéletesen eldologiasultak, hogy különösségük eszméje már csak a legszélsőségesebb absztraktságában marad fenn: a személyiség alig jelent már számukra mást, mint vakítóan fehér fogakat és hónaljizzadságtól és érzelmektől való mentességet. Ez a reklám diadala a kultúriparban, a fogyasztó kényszeres mimézise az egyszerűsített, mind átlátott kulturális árukhoz.